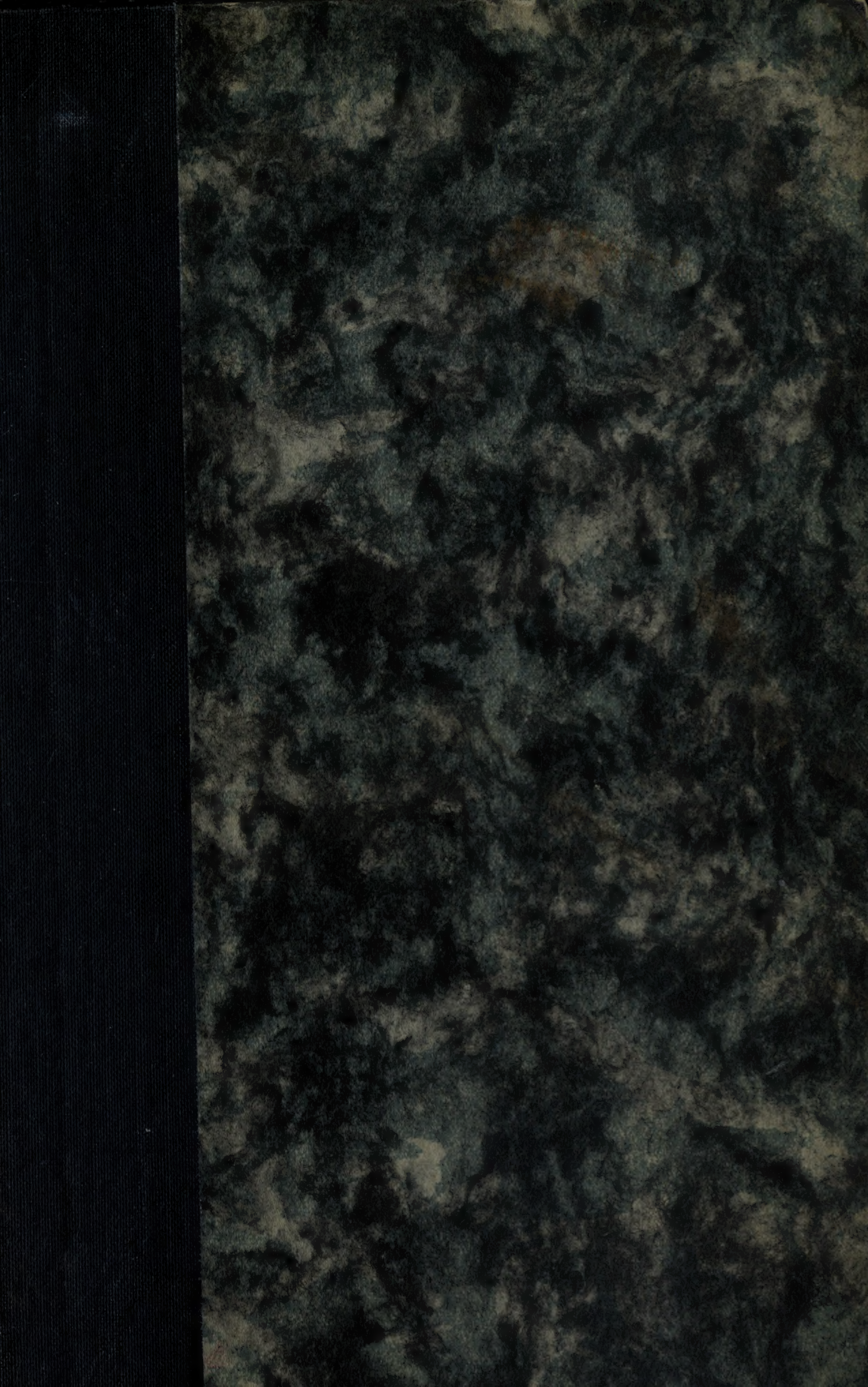
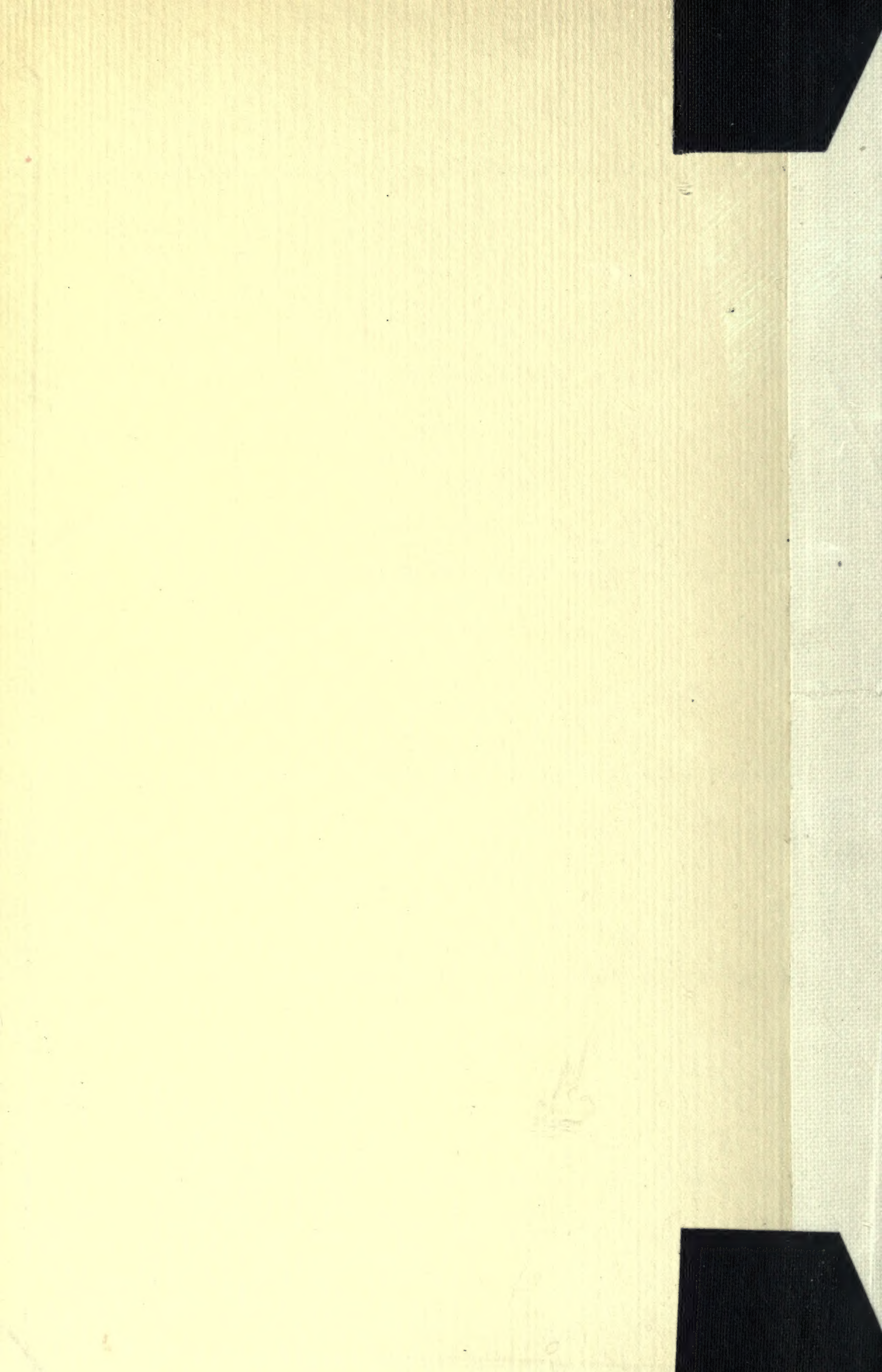
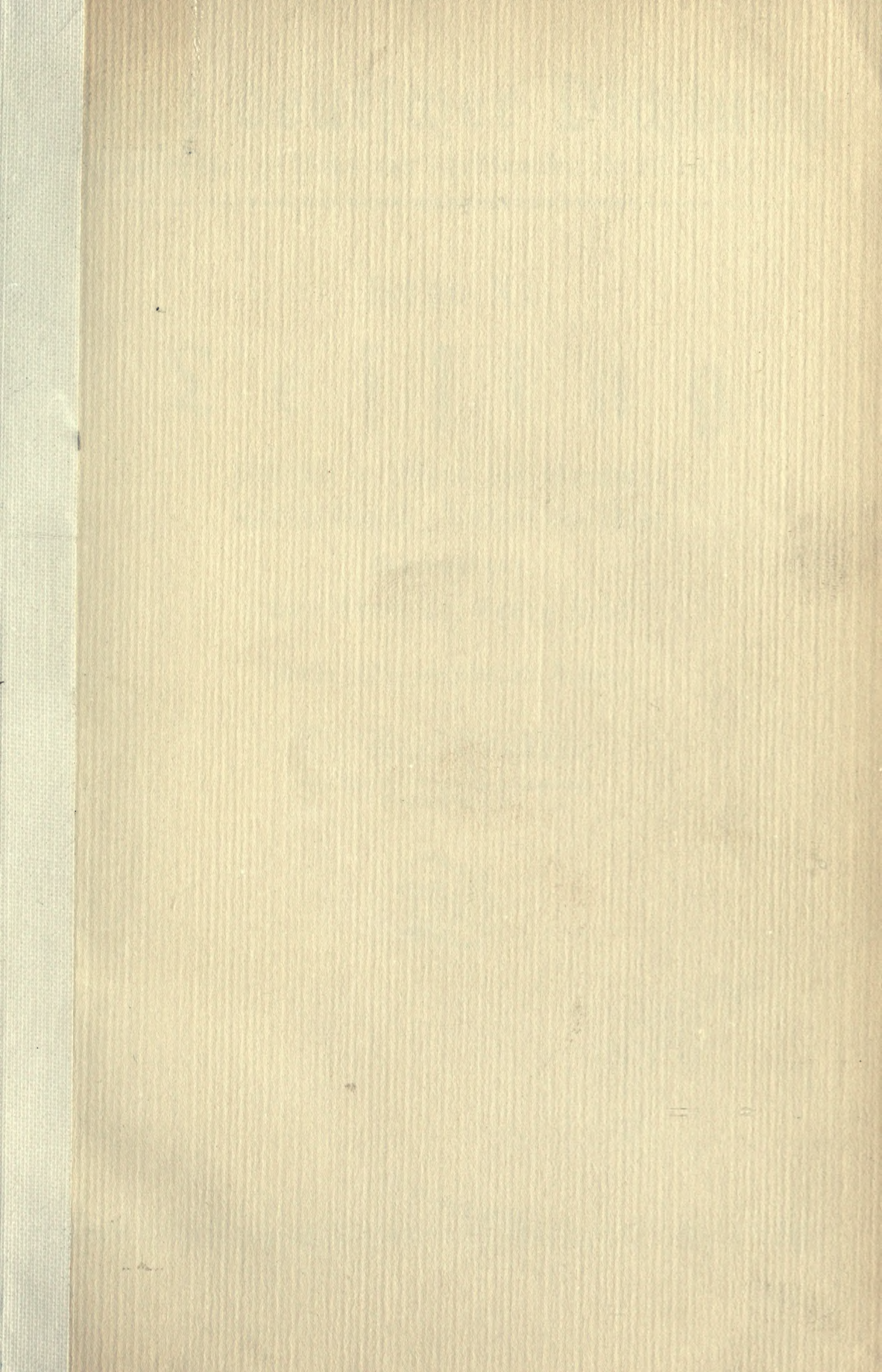
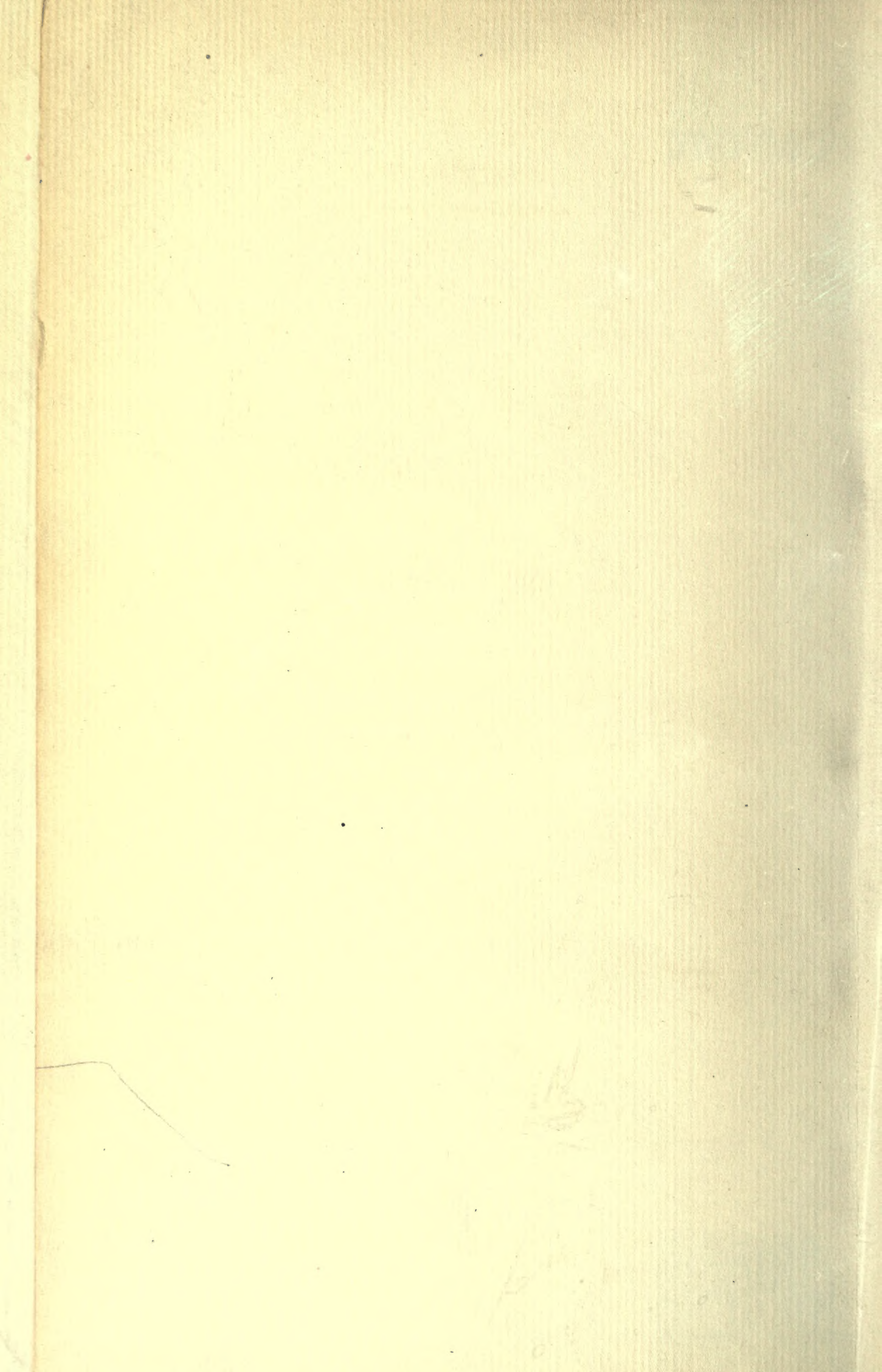








Aus deutscher Dichtung

Erläuterungen zu Dicht- und Schriftwerken für Schule und Haus

Band XI

Lessing

Philotas · Minna von Barnhelm
Emilia Galotti · Nathan der Weise

Bearbeitet von
weil. Oberl. Dr. Georg Frick

Fünfte völlig neugestaltete Auflage
von

Dr. Karl Credner
Oberlehrer an den Vereinigten Gymnasien
Brandenburg a. H.



Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin 1910





Vorwort.

Der wohlbekannte Fricksche Wegweiser durch die klassischen Schuldramen Lessings erscheint hiermit in stark veränderter Gestalt. Als ich auf Ansuchen des Verlags die Neubearbeitung der beiden ersten Frickschen Bände übernahm, war ich selbst so wenig wie verschiedene Fachgenossen, deren Rat ich einholte, darüber im Zweifel, daß das Werk formal in mannigfacher Beziehung veraltet sei. Der von Frick zumeist eingeschlagene deduktive Weg mit seinen weitausgreifenden Vorbesprechungen und Vorblicken entsprach im allgemeinen nicht mehr den herrschenden didaktischen Anschauungen, noch der üblichen Praxis. So sah ich als meine Hauptaufgabe an, das Werk den Anforderungen der neueren Methodik anzupassen, ohne doch darüber die alten Frickschen Vorzüge, Gediegenheit in der Sache und zielbewußte Klarheit in der Darstellung, preiszugeben, und in diesem Sinne bin ich bemüht gewesen, die Umarbeitung auszuführen. Richtung gebend für das methodische Verfahren waren in erster Linie die Darlegungen von Rudolf Lehmann („Der deutsche Unterricht") und die ebenso eingehenden wie feinsinnigen Anweisungen Paul Goldscheiders („Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterricht"). Auch den interessantesten Ausführungen H. Gaudigs im Säemann 1907, 1—3 („Miterleben!") fühle ich mich für mannigfache Anregungen dankbar verpflichtet. Die Erklärung sucht zunächst ein möglichst anschauliches Verständnis des Werkes zu erreichen, in zweiter Linie ein Erfassen des Werkes als historisches Dokument anzubahnen. Dabei steigt sie vom einzelnen zum allgemeinen auf, und faßt das einzelne in kurzen Besprechungen am Ende der einzelnen Akte sowie in einem ausführlichen Rückblick am Schlusse des ganzen Dramas zusammen. Eine möglichst knapp gehaltene literarhistorische Würdigung ist als Abschluß der Besprechung gedacht. Auf Einleitungen ist im allgemeinen verzichtet, und nur dort, wo es durch besondere Umstände wirklich nötig wurde, wie bei dem Nathan, ist eine Vorbesprechung vorausgeschickt. Kritische Werturteile über die Dichtung selbst oder Einzelheiten daraus sind möglichst vermieden. Auf strittige Punkte und ebenso auf andere Meinungen ist gelegentlich hingewiesen, dort sind alle Besonderheiten, soweit es irgend angängig war, aus der Eigenart der Dichtung bzw. des Dichters heraus erklärt. Der Abschnitt „unterrichtliche Behandlung" soll nur kurz über die Stellung der wichtigsten Methodiker zu dem Werke berichten.

Wenn sich auch der allgemeine Gang des Verfahrens bei jedem Drama wiederholt, so dürfte doch schon ein kurzer Blick ins Buch genügen, um zu

erkennen, daß dadurch die Erklärung selbst in keiner Weise schematisiert wird. Wenigstens ging mein Bestreben dahin, bei aller notwendigen Einheitlichkeit doch nach Kräften jede Eintönigkeit zu vermeiden und die Erklärung immer dem Charakter des Werkes anzupassen, so daß dieser möglichst deutlich heraustritt. Danach forderte freilich noch ein andrer Gesichtspunkt seine Rechte: die Berücksichtigung der Klassenstufe, auf der das Werk behandelt wird. Hier mußten bisweilen Kompromisse geschlossen werden. Am einfachsten lagen die Dinge bei einem Werke, wie Nathan, das lediglich in Prima gelesen wird; hier konnte die Einzelerklärung dementsprechend zurücktreten und sich mit der Herausarbeitung der führenden Gedanken begnügen, während der Hauptnachdruck auf die Gesamtbesprechung der Ideenwelt und ihrer Zusammenhänge gelegt wurde. Dagegen mußte bei Werken, wie Minna von Barnhelm, die zunächst statarisch in Untersekunda gelesen und dann noch einmal in Prima in kurzer Besprechung wiederholt zu werden pflegen, die Einzelerklärung, namentlich auch der psychologischen Zusammenhänge, viel ausführlicher gegeben werden. Um die Handlung so anschaulich wie möglich herauszuarbeiten, ist daher bei den Gesellschaftsstücken Lessings, nach dem vom Gaudig (Schulausgabe, Anhang) am Prinzen von Homburg gegebenen Beispiele, eine Analyse des Bühnengeschehens unter tunlichster Einbeziehung aller zu erklärenden Einzelheiten versucht worden.

Aus praktischen Gründen hat sich die Verlagsbuchhandlung veranlaßt gesehen, die beiden bisherigen Hälften der ersten Abteilung zu trennen und fortab den Lessingteil allein als 1. Abteilung des V. Bandes des Wegweisers auszugeben. Die Goethedramen werden in kurzem als besondere 5. Abteilung des V. Bandes folgen. Möge dem Werke auch in seiner neuen Gestalt die alte Freundschaft der Schulwelt erhalten bleiben! Möge es, ein rechter Wegweiser, die Jugend hinführen helfen zu den edelsten Schätzen unserer Literatur! Möge es weiter an seinem Teile mitwirken an den herrlichen Aufgaben unseres deutschen Unterrichts.

Brandenburg, im Juni 1910.

Dr. Karl Credner.

Inhaltsverzeichnis.

Gotthold Ephraim Lessing

Literatur.

1. Ausgaben: Sämtliche Werke, hersg. von Karl Lachmann. 3. Auflage, besorgt von Franz Muncker. 1890 ff. 18 Bde.

2. Darstellungen: Danzel, Th. Wilh., und Guhrauer, Gottschalk: Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke. 2. Auflage von W. v. Maltzahn und R. Boxberger. 2 Bde. Gera, Th. Hofmann 1881. — Schmidt, Erich: Gotthold Ephraim Lessing. Geschichte seines Lebens und seiner Schriften. 2. Auflage. 2 Bde. Berlin, Weidmann 1899. — Fischer, Kuno: Lessing als Reformator der Literatur. 2 Bde. Cotta, Stuttgart 1896. (Band 1: Minna v. B., Emilia Galotti; Band 2: Nathan d. W.). — Hahn, Adolf: Lessing, sein Leben und seine Werke. Oldenburg. A. Schwartz 1889. — Borinski, Karl: Lessing. Berlin, E. Hofmann & Co. 1900. — Ernst, Adolf Wilhelm: Lessings Leben und Werke. Stuttgart, Krabbe 1903. — Kettner, Gustav: Lessings Dramen im Lichte ihrer und unserer Zeit. Berlin, Weidmann 1904. — Dilthey, Wilhelm: Das Erlebnis und die Dichtung. 4 Aufsätze, I. Lessing. Teubner, Leipzig 1907.

I.

Philotas.

Ein Trauerspiel.

Literatur: Ed. Niemeyer, Lessings Trauerspiel Philotas durch einen historisch-kritischen Kommentar erläutert (in Herrigs Archiv für das Studium der neueren Sprachen XI, 1856, S. 113—162), eine sehr fleißige und eingehende Arbeit, welche indessen auf die didaktische Behandlung keine Rücksicht nimmt und auch in bezug auf das Verständnis manches zu tun übrig läßt. Laas, Der deutsche Aufsatz; S. 317 f. Außerdem vgl. die S. 2 genannten Werke.

A. Zur Darbietung.

1. Die Exposition.

a) Allgemeiner Bau.

Die Exposition umfaßt die ersten drei Auftritte. 1. Auftr.: Monolog des Philotas, Einführung in seinen Gemütszustand. Der Prinz ist leidenschaftlich erregt über seine Gefangennahme und die Gefangenschaft, in der er sich jetzt befindet. 2. Auftr.: Strato kündigt den Besuch des Königs Aridaeus an. Rückblick auf die Gefangennahme und Verwundung des Philotas. 3. Auftr.: Begrüßung des Prinzen durch den König. Aridaeus teilt die gleichzeitige Gefangennahme seines Sohnes Polytimet mit und bereitet den Prinzen auf seine baldige Auswechslung vor. Das Auftreten des gefangenen Soldaten Parmenio wird vorbereitet.

b) Angabe von Ort und Zeit.

Ein Zelt im Lager des Aridaeus, „aufgeputzt, mit allen Bequemlichkeiten versehen; . . . ein ekler Aufenthalt für einen Soldaten" (1. Auftr.). Über die Zeit fehlt jegliche Angabe, der Dichter hat sie offenbar absichtlich ganz unbestimmt gelassen.

c) Zeitlage und Vorgeschichte.

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als ob man durch die Namen eine genauere Zeitbestimmung gewinnen könnte.

Die Namen Philotas und Parmenio sind aus der Geschichte Alexanders d. Gr. bekannt. Ein Aridaeus war der schwachsinnige Sohn Philipps von Mazedonien, Halbbruder Alexanders d. Gr.; nach dessen Tode von der mazedonischen Partei zu seinem Nachfolger ausgerufen, wird er 317

auf Veranlassung der Olympia, der Mutter Alexanders, ermordet. Ein anderer Aridaeus war ein Feldherr Alexanders d. Gr. und Führer des Trauerzuges, der die Leiche Alexanders von Babylon nach Memphis geleitete; später eine Zeitlang Reichsverweser, dann Satrap von Klein-Phrygien am Hellespont. Aber schon die Zusammenstellung dieser Namen, sowie die sehr allgemeinen Strato und Aristodemus und der ganz willkürlich erfundene Polytimet (sonst nur als Name eines Flusses in Sogdiana bekannt) zeigen, daß wir uns nicht auf geschichtlichem Boden befinden.

Völlig willkürlich erfunden und einheitlich gar nicht zu verbinden sind auch die geographischen Namen und die mit diesen verknüpften Begebenheiten im 2. Auftritt: die Deckung des Weges nach Caesena, einer Stadt in Oberitalien nordwärts von Ariminium an der Via Aemilia, der Sieg des Strato über den Vater des Philotas am Lycus (diesen Namen führen verschiedene Flüsse in Kleinasien), die Rache des letzteren in der Schlacht bei Methymna auf Lesbos.

Lessing begnügte sich, durch die Wahl der antiken Namen ganz allgemein das Altertum als Zeithintergrund anzudeuten. Allenfalls kann man, ohne der Dichtung Gewalt anzutun, wenn man genauer gehn will, die Diadochenzeit mutmaßen. Charakteristisch für die Unbestimmtheit des Hintergrundes ist es auch, daß der Dichter uns über die beiden kriegführenden Völker gänzlich im unklaren läßt.

Wir hören nur von den Fürsten. Es ist ein Krieg zwischen dem Vater des Philotas und Aridaeus. In der Jugend einst durch treue Freundschaft verbunden, sind sie durch politische Eifersucht verfeindet worden. Des Philotas Vater hat zuerst das Schwert gezogen; mit wechselndem Erfolg hat man drei Jahre lang gekämpft, aber der größere Gewinn ist auf seiten des Vaters des Philotas. Zuletzt eine Schlacht, an welcher der Vater des Philotas, noch krank an früher erhaltenen Wunden, nicht teilnimmt, den einzigen Sohn auf dessen flehentliche Bitten aber teilnehmen läßt. Er hat seit sieben Tagen erst die männliche Toga angelegt; die Schlacht ist der Anfang seiner kriegerischen Lehrjahre (Auftr. 1, Anf.). Abschied vom Vater; es ist der letzte.

Beim Anblick der Feinde stürzt sich Philotas in allzu feurigem Heldenmut den Gefährten weit vorauseilend, in den Kampf; dabei wird er verwundet, entwaffnet und gefangen. Das Nachfolgende hat sich dann offenbar in größter Raschheit abgespielt. Ehe die Genossen des Philotas noch heran waren, hat man den kostbaren Fang in Sicherheit gebracht; der Prinz ist sofort abgeführt, ins Lager gebracht und verbunden und nun in dem Zelte zu Beginn des Dramas, zum erstenmal allein sich selbst überlassen. Erst hier kommt er zum rechten Bewußtsein seiner Lage. Der leidenschaftlich gespannten Erwartung vor der Schlacht ist in jähem Umschlag ein ebenso leidenschaftlicher Zustand der Verzweiflung gefolgt. Ruhm und Ehre, von denen er geträumt, hat er sich durch seine Unbesonnenheit verscherzt. Durch die Gefangennahme fühlt er sich gedemütigt, ja entehrt. Durch die Raschheit der Ereignisse wird es auch verständlich, daß Philotas von dem weiteren

Verlauf des Treffens nichts weiß, daß er die Kunde von der Gefangennahme Polytimets, des einzigen Sohnes des Aridaeus, erst aus dem Munde des Aridaeus empfängt. Danach sind die Begleiter des Philotas, in Wut und Verzweiflung über ihren Verlust, alle auf den einen eingestürmt, „in welchem sie ihres Verlustes Ersetzung sahen", und haben dadurch die Wagschale des Kriegsglückes wieder ins Gleichgewicht gebracht. Es bedarf nur einer Auswechslung der beiden Prinzen. Indessen fürchtet Aridaeus, daß man ihm auf der Gegenseite wegen der Verwundung des Philotas Mißtrauen entgegenbringen könnte, darum soll Philotas einen unverdächtigen Boten wählen, der den Vater von seinem Wohlsein überzeugt. Der Prinz wählt Parmenio.

d) Handelnde Personen und die Grundstriche ihrer Charakteristik.

Alle handelnden Personen werden in der Exposition vorgeführt oder doch erwähnt. — Philotas: Eine Bildung von jugendlicher Anmut (2. Auftr.) und von edlem Anstand; ein offenes, sprechendes Auge (3. Auftr.), fast noch ein Kind (1. Auftr.), liebenswert und von besonderer Gabe, alle Welt anzuziehen (attrattiva) (2. Auftr.), weich, der Tränen fähig (2. Auftr.) und doch nicht weichlich (1. Auftr.), sinnig („man hat meine Jugend denken, aber nicht reden gelehrt" 3. Auftr.), ein zärtlicher Sohn (2. Auftr.), von männlicher Sprache (3. Auftr.); er fühlt sich, obwohl fast noch ein Knabe, schon ganz als Soldat (2. Auftr.), ist tapfer, heldenmütig, tatendurstig; seine „früheste Kindheit hat nie etwas anderes, als Waffen und Lager und Schlachten und Stürme geträumt" (1. Auftr.); das herrschende Feuer der Ehre, der Ehre, fürs Vaterland zu bluten, hat ihn in seiner Jugend verzehrt (2. Auftr.); ein sehr lebendiges und feines Ehrgefühl erfüllt ihn. („Nach dem Schimpf, entwaffnet zu sein, ist mir nichts mehr schimpflich." 2. Auftr. „Verachte mich nicht!" „Wie werden meines Vaters Untertanen den ausgelösten Prinzen ohne die spöttischste Verachtung unter sich dulden können? Wenn ich dann vor Scham sterbe und unbedauert hinab zu den Schatten schleiche, wie finster und stolz werden die Seelen der Helden bei mir vorbeiziehen, die dem Könige die Vorteile mit ihrem Leben erkaufen mußten, deren er sich als Vater für einen unwürdigen Sohn begibt? O, das ist mehr, als eine fühlende Seele ertragen kann." 2. Auftr.) Der Gedanke an den Tod, daß er diesen Schimpf nicht überleben könne, liegt ihm von Anfang an nahe. („Und nur eine Wunde, nur eine! — Wüßte ich, daß ich sie tödlich machte, wenn ich sie wieder aufriß und wieder verbinden ließ und wieder aufriß." 1. Auftr.) Ganz durchdrungen von dem Schuldgefühl ist er bereit, alle Folgen, auch wenn sie noch so erniedrigend sind, auf sich zu nehmen. („Ich will nicht, daß der König mir eine von den Erniedrigungen erspare, die sich ein Gefangener muß gefallen lassen." 2. Auftr.) — Zusammenfassung: Adel des Gemüts (γενναιότης), Anlage zu allem Großen und Erhabenen, eine aufbrechende Heldengröße, Ehrgefühl, Ruhmbegierde, Durst nach dem Martyrium, für das Vaterland zu bluten und seine Schuld zu sühnen.

Aridaeus: Eine vornehme Herrschergestalt, edel, voll Verständnis für die jugendliche Heldenseele des Philotas; weich in Erinnerung an den eigenen Sohn und dessen gleiches Geschick; klug und umsichtig, indem er die aus der Verwundung des Philotas entstehenden Schwierigkeiten voraussieht: „Man könnte argwöhnen, du seist vielleicht an deinen Wunden gestorben" (3. Auftr.). Aber gerade durch dieses Wort zerstört der König seine vorausschauenden Pläne; denn dieser erneute Hinweis auf den Tod wird für Philotas der erste Keim und Anlaß zu dem alsbald aufsteigenden opfermutigen Entschluß und zu der sich nun vollziehenden Handlung.

e) Einzelbemerkungen.

1. Auftritt. Der Monolog gehört in die Gattung der betrachtenden Monologe. (Th. Vischer, Ästhetik VI, 1392: „Man darf einen mehr lyrischen, mehr betrachtenden, mehr dramatischen Monolog unterscheiden.")

2. Auftritt. Philotas eröffnet sich dem würdigsten seiner Feinde. Das persönliche Verhältnis beider, auf gegenseitige Achtung und Sich-verstehen gegründet, ist ein Vorspiel zu dem Verhältnis der Heldenfreundschaft zwischen Philotas und Parmenio in Auftr. 5. Den Beginn macht eine Art Erkennung (das poetische Motiv der ἀναγνώρισις), wenn Philotas in dem Strato den aus seiner Ruhmestat (dem Siege am Lycus) ihm schon bekannten Helden wiedererkennt; den Beginn der Eröffnungen des Philotas macht eine Klage über den Verlust seiner Ehre und die Vernichtung seiner Heldenlaufbahn. — Die Schilderung des Schlachttages ist ein Beispiel einer vollendeten descriptio von höchster Lebenswahrheit und auch sprachlich von hoher Schönheit. Alles in ihr atmet Erwartung, Verlangen, Ungeduld, Feuer. Vorauf gehen vorbereitende Sätze gehaltener Art; dann folgen kurze unverbundene Sätze in fliegender Eile. — „Was ich für mein größtes Glück hielt, die zärtliche Liebe, mit der mich mein Vater liebt, wird mein größtes Unglück." Hinweisung auf die verhängnisvolle Verschlingung der Verhältnisse, für welche es eine Lösung kaum zu geben scheint. — Steigerung in der Schilderung der Scham gegenüber dem Vater, den künftigen Untertanen, den Schatten in der Unterwelt (vgl. das ähnliche Motiv in der homerischen Nekyia; der grollende Ajas weicht stumm vor dem Odysseus zurück in die Schar der übrigen abgeschiedenen Toten, Odyss. XI, 563).

3. Auftritt. Aridaeus erkennt in dem Bilde des jugendlichen Philotas die blühende Jugend seines Vaters wieder. Die Erinnerung an die verklungenen Tage ihrer Freundschaft macht ihn weich. Ähnliche Motive im Götz v. Berlichingen Aufzug I (Götz und Weislingen) und in Wallensteins Tod V, 2 (Wallenstein und Gordon). — Die zuvorkommende Rücksichtnahme des Aridaeus, die schon in dem Besuch liegt, wird von Philotas mehr als ein Druck empfunden. Dieser wünscht nichts so sehnlich als Entscheidung seines Schicksals. In dem Mittelpunkt seiner Empfindungen steht der Gedanke an seinen Vater und das Vaterland. — Vorbereitende Hinweisung des Aridaeus auf die geheimen Wege, die weisen und gnädigen Füh-

rungen einer höheren Macht, der göttlichen Vorsehung. Edle und hochsinnige Anschauung des Aridaeus, daß diese Fügungen der Götter ihn hätten bewahren wollen, sich selbst durch kleinliches Verhalten gegen Philotas zu beschimpfen. — Umschlag (Peripetie) in Philotas von tiefstem Leid zu hoher Freude. — „Nun nimm noch von einem alten Soldaten die Lehre an usw." Phil. soll durch den Mund des Feindes nachdrücklich an seine Schuld erinnert werden. — Philotas erkennt „in tiefe Anbetung verloren" die Wege der göttlichen Vorsehung an, ohne doch jetzt schon an die Tragweite der ihm gemachten Mitteilung zu denken.

2. Die Haupthandlung.

Übersicht über den allgemeinen Bau. Die Haupthandlung besteht aus fünf Szenen und reicht vom 4. Auftritt bis zum Schluß. Zwei Monologe des Philotas (4. und 6. Auftritt). Verhältnis derselben zueinander: 1. Monolog, der erhabene Vorsatz, sich selbst aufzuopfern; im 2. Erkenntnis der Unmöglichkeit, den Vorsatz auszuführen (hemmendes, retardierendes Element). Zwischen beiden Monologen 5. Auftr.; Unterredung zwischen Philotas und Parmenio; Philotas sucht die Frucht seiner beabsichtigten Selbstaufopferung sicherzustellen, indem er durch Parmenio dem Vater die Botschaft sendet, daß die Auslieferung erst morgen erfolgen solle. Endlich 7. Auftr.: erneuter Besuch des Königs und neue Hemmnisse. Versuch, zu einem Schwerte zu gelangen. 8. Auftr.: die Ausführung des Entschlusses und die Katastrophe.

4. Auftritt. Monolog des Philotas. Die Gedankenreihe: dankbare Anerkennung der göttlichen Vorsehung („Götter! . . . wunderbare Götter!"), die ihm nur habe zeigen wollen, wie elend er hätte werden können, ihn jedoch bewahrte vor dem brennenden Bewußtsein, den Vater mit in das Verderben gerissen zu haben. — Aber ist seine Schande gesühnt, vor allem die wahre, dauernde, die der innere Richter, das unparteiische Selbst des Gewissens bezeugt, gegenüber der leicht verfliegenden, die von der Zunge des Pöbels strömt? (Gegensatz von innerer und äußerer Ehre, den Lessing später in Minna von Barnhelm zum Hauptthema gemacht hat.) Ist die Verpflichtung, die selbstverschuldete Schande auch selbst zu sühnen, durch die Gnade der Götter aufgehoben? (*γενναιότης* des Philotas). — Vertiefung in die nunmehr durch die Gefangennahme des Polytimet entstandene Lage, Überlegung, welche Vorteile ein Vater daraus ziehen könnte, wenn er selbst nicht auch zugleich gefangen wäre. Aber wie? wenn jener gedachte Vorteil in einen wirklichen verwandelt, jener verlorene Vorsprung wieder gewonnen werden könnte? Langsam dämmert der große Gedanke auf, der ihm die Möglichkeit zeigt, durch freiwilligen Tod seine eigene Schuld zu sühnen und des Vaterlandes Ehre und Größe zu wahren. 4. Auftr.: „Und nun — welcher Gedanke war es, den ich jetzt dachte? Nein, den ein Gott in mir dachte. Ich muß ihm nachhängen! Laß dich fesseln, flüchtiger Gedanke! Jetzt denke ich ihn wieder! Wie weit er sich verbreitet,

und immer weiter; und nun durchstrahlt er meine ganze Seele". Vgl. 6. Auftr.: der „große schimmernde Entschluß". — Er vertieft sich in die Worte des Aridaeus: „man könnte argwöhnen, du seist vielleicht an deiner Wunde gestorben" (3. Auftr.) und schöpft, indem er in des Königs geheime Gedanken eindringt, erst daraus die rechte Erkenntnis, wie vorteilhaft sein Tod für den Vater sein müsse. — In fast dialektischer Weise ringt er sich nun den Entschluß, sterben zu wollen, ab. Seine halbreife Jugend, scheinbar ein Hindernis für die Ausführung des Furchtbaren, wird ihm gerade zu einem wesentlichen Ansporn; er will durch die Tat beweisen, daß er schon ist, was er werden wollte, ein Mann, ein Held! „Jedes Ding, sagt der Weltweise, der mich erzog, ist vollkommen, wenn es seinen Zweck erfüllen kann. Ich kann meinen Zweck erfüllen, ich kann zum Besten des Staates sterben; ich bin vollkommen also, ich bin ein Mann. Ein Mann, ob ich gleich noch vor wenig Tagen ein Knabe war." In diesen ganzen Betrachtungen erweist sich der junge Held in der Tat als gelehriger Schüler seines philosophischen Lehrers, dessen er im 5. Auftritt noch einmal gedenkt („wie mich der Philosoph Gott zu danken gelehrt hat"). — Zum Schluß Ausdruck höchster Begeisterung, aber auch hier nicht in der Sprache des Gefühls, sondern des nachprüfenden Verstandes: „Welch Feuer hier in meinen Adern? Welche Begeisterung befällt mich? Die Brust wird dem Herzen zu eng! Geduld, mein Herz! — — —"

5. Auftritt. Philotas und Parmenio. Heldengreis und Heldenknabe (Kontrast). Es handelt sich für den Philotas darum, den gefaßten Entschluß in die Tat überzuleiten. Sendung des Parmenio zum Vater des Philotas mit der Bitte, ihn nicht eher auszuwechseln als am nächsten Tage. Diese Bitte wird am Ende des Auftritts als „eine Kleinigkeit" und die Verhandlung darüber als umständlich bezeichnet. Welche besonderen Absichten bestimmten den Dichter zu dieser Umständlichkeit? Der Entschluß des Philotas soll nicht in jugendlicher Unbedachtsamkeit gefaßt werden; nicht in Übereilung soll er, wie vorher in den Sieg, so jetzt in den Tod sich stürzen, sondern sühnen die frühere Schuld eines leidenschaftlichen Ungestüms und von diesem genesen. — Sodann darf Philotas, der Sohn, nicht pietätlos erscheinen dem ihn zärtlich liebenden Vater (2. Auftr.) gegenüber und deshalb nicht ohne einen Abschiedsgruß von diesem gehen, der zugleich die Bitte um Vergebung enthält. — Die Heldenfreundschaft, die zwischen dem greisen Parmenio und dem jugendlichen Philotas geschlossen wird, ist ein Zeugnis für die unwiderstehliche attrattiva des letzteren, sowie eine tatsächliche Anerkennung des jugendlichen Heldentums desselben, zugleich eine erste Wiederherstellung seiner Ehre vor seinem Tode („dein Vater ist gut; aber du wirst besser als er") im Gegensatz zur Anklage im Eingang dieser Szene. („Ich schäme mich unser beider" . . . „Ich verwünschte dich.")

Der erste Freundschaftsdienst, den Philotas von Parmenio sich erbittet, ist seine Bestellung an den Vater. Dafür schwört er dem Parmenio, dem besten, feurigen Freunde, dem Schöpfer seines künftigen

Ruhmes, bei der Ehre seines Vaters, bei dem Glück seiner Waffen, bei der Wohlfahrt seines Landes, nie in seinem Leben diese seine Bereitwilligkeit zu vergessen. (Doppelsinn, insofern als Philotas diese Worte noch anders versteht, als sie Parmenio verstehen kann.) Der Schwur, der dafür dem Parmenio abverlangt wird: „Wenn du dein Wort nicht hältst, so möge dein Sohn ein Feiger, ein Nichtswürdiger werden; er möge, wenn er zwischen Tod und Schande zu wählen hat, die Schande wählen; er möge neunzig Jahre im Spott der Weiber leben und noch im neunzigsten Jahre ungern sterben" — wird für den Philotas ein Mittel, sich selbst in seinem Entschluß zu bestärken. (Vgl. 6. Auftr.: „Ich habe Zeit genug gewonnen, mich in meinem Vorsatze zu bestärken.") Der Wille ist bereits erstarkt („Der Prinz kann nicht . . . und will nicht") und damit die Erscheinung der Erhabenheit des sittlichen Willens gewachsen. — Aber auch seine Ruhmbegierde und das Verlangen nach einem Martyrium ist gestiegen, wenn er den Parmenio „den Schöpfer seines künftigen Ruhmes" nennt.

Einzelnes. Philotas entwaffnet die Anklage des Parmenio sofort durch reuige Selbstanklage. — Zur Charakteristik des Haudegens Parmenio: „Ich rechne nun nicht mehr die Glieder, an welchen ich verwundet bin; . . ich zähle die, an welchen ich es nicht bin . . . Wozu hat man die Knochen, als daß sich die feindlichen Eisen darauf schartig hauen sollen?" — Mahnung des Parmenio, es möge Philotas „nicht zugeben, daß der rauhe Soldat das zärtliche Kind in ihm so bald ersticke . . . Man möchte sonst seine Tapferkeit für angeborene Wildheit halten". Erinnerung an den Vater und die Pflicht der Pietät. — „Werde nicht ungehalten, Prinz." Die Wirkung der Mahnung spiegelt sich in des Philotas Zügen wider — „Versichere ihm, daß ich ihn nie durch einen ähnlichen Fehler wieder daran erinnern will; daß ich alles tun will, damit er ihn auch vergessen kann." Ausdruck tragischer Ironie. Ebenso das Wort: „Er (der Sohn des Parmenio) erlebe sie nicht, die glorreichen Tage deiner Regierung." — „Genug, ich weiß, daß du es willst. Und ich will alles, was du willst . . ." Neue Bezeugung der attrattiva des Philotas; der Wille des Parmenio wird ganz dem Willen des Philotas untertan. Man beachte die zehnmalige Verwendung des Zeitwortes: wollen — S. 191: Der Abschied vom Parmenio ist ein Abschied für das Leben.

6. Auftritt. Zweiter Monolog des Philotas. Umschlag (Peripetie) von hoher Freude zu tiefstem Leid mit der Entdeckung des Philotas, daß er kein Schwert habe und damit sein „großer, schimmernder Entschluß" zu nichts werde. Dies ist das schwerste an der selbstverschuldeten Entwaffnung. Hemmendes (retardierendes) Moment, damit die Tat des Selbstmordes nicht als Furcht einer jugendlichen Übereilung erscheine und der Knabe langsam zum Helden reife. Einfall des Philotas, dieses Hemmnis durch Verstellung („wenn ich das Kind spielte?") zu beseitigen. Wie klar und fest steht der Entschluß in seiner Seele, wenn er mit kühlster Berechnung die Ausführung ins Werk zu setzen unternimmt. Hat man ihn bisher verkannt und irrtümlich für ein Kind gehalten, so will er nun von

diesem Umstand Nutzen ziehen und in irgendeiner Weise, obwohl als Gefangener und Entwaffneter, die kindliche Forderung nach einem Schwert stellen, die an einem Manne und Helden in seiner Lage seltsam und befremdlich sein würde.

Einzelnes. Es ist seiner offenen, freien Seele, dem Adel seiner Natur (*γενναιότης*) so schwer geworden, sich dem Parmenio gegenüber zu verstellen; nun wird er genötigt, sofort noch einmal zur Verstellung zu greifen. — „Es muß trefflicher, ein großer Anblick sein: ein Jüngling gestreckt auf den Boden, das Schwert in der Brust.“ Ein Ausdruck nicht frei von Selbstgefälligkeit, die sich in dem Bilde eigenen Ruhmes bespiegelt. Vgl. Ilias XXII 71:

νέῳ δέ τε πάντ' ἐπέοικεν,
ἀρηικταμένῳ, δεδαϊγμένῳ ὀξέι χαλκῷ,
κεῖσθαι πάντα δὲ καλὰ θανόντα περ, ὅττι φανήῃ.

(„Dem Jünglinge steht es wohl an,
Wenn er im Streit erschlagen, zerfleischt von der Schärfe des Erzes,
Daliegt; schön ist alles im Tod noch, was auch erscheinet.“)

„Götter, barmherzige Götter“ usw.; inbrünstiges Gebet; Ausdruck der höchsten Verzweiflung des Philotas und Zeugnis, wie ernst es ihm ist mit dem Entschluß. — „Schimmernder“ Entschluß erinnert an Klopstockſche Redewendungen.

7. Auftritt. Philotas und Aridaeus. Neues, unerwartetes, retardierendes Element. Aridaeus erscheint mit der Absicht, Friedensunterhandlungen den Weg zu bahnen. Er äußert den Gedanken einer friedlichen Vermittlung zwischen den Vätern durch die ausgewechselten Söhne („Liebenswürdige Kinder sind schon oft die Mittelspersonen zwischen veruneinigten Vätern gewesen“), kreuzt damit die Absicht des Philotas, sich zu opfern, zeigt ihm in Sicht die unblutigen, friedlichen Mittel einer Lösung, sowie das Ziel eines beglückenden Völkerfriedens und nötigt dadurch den Philotas, entweder die Absicht des Opfertodes ganz aufzugeben, oder das neue Hemmnis zu beseitigen, und zwar nunmehr durch eine andere Art, das Kind zu spielen, als er sich vorher — nur zu dem Zweck, ein Schwert zu erlangen — vorgenommen. Philotas wählt den zweiten Weg, verleugnet seinen Verstand und sein selbständiges Urteil („ich habe weiter keine Einsicht, als die Einsicht meines Vaters und meines Feldherrn“), glaubt und will nun einmal an das Recht seines Vaters glauben, auch wenn Aridaeus ihm „das Gegenteil unwidersprechlich zeigen“ könne. verlangt die Fortsetzung des Kampfes beider Völker bis zur letzten blutigen Entscheidung durch das Schwert („Die Götter, du weißt es, König, sprechen ihr Urteil durch das Schwert des Tapfersten. Laß uns den blutigen Spruch aushören!“), das alles, nur um seinen „großen, schimmernden Entschluß“ zu retten. — Über die unabänderlich geplante Tat des Opfertodes hinaus freilich kennt auch er das Fürstenideal, welches dem Aridaeus vorschwebt („Was ist ein König, wenn er kein Vater ist! Was ist ein Held ohne

Menschenliebe!") Das verrät seine Bitte an Zeus: „Laß mich ihn (den Weg zum Throne) nicht vollenden, Vater der Götter und Menschen, wenn du in der Zukunft mich als einen Verschwender des Kostbarsten, was du mir anvertrauet, des Blutes meiner Untertanen, siehest!" Wegen des Zusatzes „in der Zukunft" klingt diese Bitte im Munde des Philotas etwas befremdlich. Philotas denkt nur an seinen Opfertod für sein Vaterland, durch den er eben das Kostbarste, das Blut seiner Untertanen, schonen will. Er denkt so lebhaft daran, daß er seinen Entschluß kurz vorher beinahe dem König durch ein unbedachtes Wort („Beruhige dich, o König! Ich werde deinem Sohne weit mehr vergönnen, weit mehr!") verraten hätte. Anderseits ist er in Sorge, daß er wegen der fehlenden Waffe und angesichts der Freundlichkeit des Königs nicht imstande sei, seinen Entschluß auszuführen. In dieser Not entschlüpft ihm die Bitte an Zeus um Beistand für sein Vorhaben; aber da er sich in Gegenwart des Königs nicht auf die begangene Schuld berufen kann, ohne sein Vorhaben zu verraten, so setzt er an deren Stelle eine noch in der Zukunft ruhende Schuld.

Zum Schluß nimmt er diejenige Rolle auf, welche zu spielen er von Anfang an sich vorgenommen hatte, wagt in scheinbarer Naivität die kindliche Bitte um ein Schwert und erhält von dem edlen König, der in seiner Zuvorkommenheit im voraus darauf gedacht hatte, die Zusicherung, daß ihm sein eigenes Schwert zurückgestellt werden solle. Neue (2.) tatsächliche Wiederherstellung der Heldenehre des Philotas, diesmal durch den Mund des Königs selbst (die erste durch Parmenio; s. o. S. 8), wie bereits vorher durch die Worte: „Wohl mir, daß meine Tage in die deinigen nicht reichen werden! Aber wehe meinem Sohne, meinem redlichen Sohne! du wirst es ihm schwerlich vergönnen, den Harnisch abzulegen."

Einzelnes. Ausdruck tragischer Ironie in den Worten des Aridaeus: „Wird dein Vater weniger ungeduldig sein, dich wieder an seine Brust zu drücken?" Selbstironisierung in den Worten: „O, verlangt nicht, König, daß ein Jüngling, wie ich, alles mit Bedacht und Absicht sprechen soll." — Die Entgegnung des Philotas: „Auch ein Weib kann man mit Erstaunen hören" ist nicht herausfordernd, aber schroff; denn der von seiner Idee leidenschaftlich erfüllte und fast despotisch beherrschte Jüngling will jede seinen Vorsatz hemmende Vermittlung abschneiden — „Ein weibischer Prinz, hat mich die Geschichte gelehrt, ward oft ein kriegerischer König." Es lag nahe, an das Beispiel Friedrichs II. zu denken. — Das Fürstenideal oder das Bild vom Idealfürsten, auf welches Philotas und Aridaeus gegen Ende der Szene hindeuten, und in dessen Verkündigung sie sich wiederfinden, war (wie die Freundschaft und Unsterblichkeit der Seele) ein sehr beliebtes Zeitthema; vgl. die Erläuterungen zu Klopstocks Messias (Bd. IV, Abt. 1 S. 276). Das Thema wird von Leisewitz im Julius von Tarent angeschlagen, von Schiller im Fiesco gestreift und im Carlos zu einem der Hauptthemen gemacht. — „Ich bin ein Mensch und lache und weine gern." Anspielung auf das bekannte Wort von Terenz: homo sum, humani nihil a me alienum puto. Vgl. auch Lessing im Laokoon Abschn. I.

(Der gesittete Grieche darf zugleich weinen und tapfer sein, ohne vorher die Menschlichkeit ersticken zu müssen.)

8. Auftritt. Philotas. Aridaeus. Strato. — Höhe. Katastrophe. Ausgang.

1. Philotas erhält ein Schwert. Der Krieger, welcher den Philotas entwaffnete, hat sich edel geweigert, das Andenken an seine Tat („Sie war keine von meinen geringsten! der Prinz ist ein kleiner Dämon!" S. 195) aus der Hand zu geben. Neue (3.) tatsächliche Anerkennung und Wiederherstellung seiner Heldenehre, wiederum aus des Feindes Munde, diesmal aus dem Munde eines einfachen Kriegers (vox populi). Zugleich wird der Argwohn des Philotas berichtigt (6. Auftr.), allein das Gold des Heftes möchte den Krieger bestimmt haben, die Beute zu behalten. — Das Schwert, welches Philotas durch den Strato erhält, ist eins von den Schwertern des Königs, ein Gastgeschenk und donum letale. (Tragische Verkettung der Umstände).

2. Prüfung des Schwertes. (Doppelsinnig: „ein Schritt näher auf den Feind ersetzt, was ihm an Eisen abgeht." S. 196.) Der Zug ist nach Lessings eigener Mitteilung (in den „Kollektaneen") aus dem Plutarch: Lacaena dicenti filio, parvum sibi gladium esse, adde, inquit, gradum! — „Seinen Freund und sein Schwert muß man nicht bloß von außen kennen." (Sprichwort.) — „Es hat den Zug, wie es ihn haben muß", d. h. um seine Aufgabe an mir zu erfüllen. (Doppelsinnig.) — Philotas beharrt in der angenommenen Rolle eines Kindes („Welch eine schöne Sache ist ein Schwert zum Spiele und zum Gebrauche! Ich habe nie mit etwas anderem gespielt" S. 196) in einem Augenblick, wo das Kind schon in den Helden übergegangen ist und zu einem Heldentode sich anschickt.

3. Vorbereitung und Ausführung der Tat. Zunächst mit berechnender Kühle, insofern er suchen muß, sich von Aridaeus und Strato etwas zu entfernen; dann in einem leidenschaftlichen Zustande des Außersichseins (Ekstase), in einer Art Vision, in der er den Vorgang seiner Gefangennehmung und damit den ganzen Schimpf desselben noch einmal durchlebt, nun aber ihn sühnt und den gereiften Heldenwillen (man beachte das sechsfache „ich will" bis zu dem letzten: das wollt' ich" S. 197) in eine erhabene Tat überströmen läßt.

4. Aufdeckung der Bedeutung und der Folgen der Tat. Er hat dem König einen tödlicheren Streich versetzt als sich selbst. Er stirbt, damit „beruhigte Länder die Frucht seines Todes genießen", d. h. für den Völkerfrieden (vgl. seine letzten Worte: „O, so empfangt meine triumphierende Seele, ihr Götter, und dein Opfer, Göttin des Friedens") und für das Vaterland: „Dein Sohn, König, ist gefangen, und der Sohn meines Vaters ist frei." (S. 197.) Er bezeugt die Freiheit und Erhabenheit des sittlichen Willens („Sollte die Freiheit, zu sterben, die uns die Götter in allen Umständen des Lebens gelassen haben, sollte diese ein Mensch dem anderen verkümmern können?" vgl. Emilia Galotti V, 7), empfängt die Rechtfertigung seiner Tat aus dem berufensten Munde,

dem des Ariadaeus selbst („Denkst du, daß mein Sohn nicht ebensowohl zum Besten seines Vaters sterben kann, als du zum Besten des deinigen? Er sterbe! Auch sein Tod erspare mir das schimpfliche Lösegeld!" S. 198) und hofft einzugehen in den Kreis der Helden, „wo alle tugendhaften Freunde und alle tapferen Glieder eines seligen Staates sind". Er hofft und empfängt die Versöhnung des Königs und befiehlt seine triumphierende Seele den Göttern als ein Opfer des Friedens. Die Tränen Stratos und des Königs über seiner Leiche werden zu einer neuen (4.) tatsächlichen Anerkennung der Heldenehre des gefallenen Jünglings, und mehr noch die Worte des Königs: „Da zieht er mit unserer Beute davon, der größere Sieger", welche die Erhabenheit der Tat des Philotas feiern. — Ein noch größerer Sieger wird er dadurch, daß er über die erste Idee (seinem Vater und Vaterlande den verlorenen Vorteil zurückzugeben) hinaus, jetzt im Tode sich zu einer erhabenen erhebt (höchste Erhabenheit sittlicher Anschauung), die Könige und Völker zu versöhnen, den Krieg dadurch überflüssig zu machen und ein Zeitalter des Friedens heraufzuführen. Die Vorstellung von dem Ideal eines seligen Staates, in welchem alle tugendhaften Freunde und alle tapferen Glieder sich zusammenfinden, bezeugt die Sehnsucht nach einem solchen auch schon auf Erden. Annäherung an die kosmopolitische Idee der Völkerbeglückung, welche damals anfing, die Zeit zu erfüllen und später in Schillers Don Carlos den beredtsten Ausdruck gewann. Daß auch Lessing damals kosmopolitische Anwandlungen hatte, weist Niemeyer a. a. O. S. 159 nach.

Einzelnes. „O der wunderbaren Vermischung von Kind und Held". Die treffendste Charakteristik des Philotas und doch nicht mehr zutreffend, wo das Kind schon in den Helden übergegangen ist. — Philotas zieht das Schwert, und Strato tritt zwischen ihn und den König. Ausdruck der Besorgnis; Strato befürchtet einen leidenschaftlichen Ausbruch des Jünglings gegen den König und sucht seinen Herrn für alle Fälle zu decken. — „Ich will deinem toten Körper . . . Schmach erzeigen lassen." Nicht nur ein Zeugnis für die höchste Erregung des Königs, sondern auch für die Wirkung des Opfertodes des Philotas. Die Androhung einer Schändung seiner Leiche soll als Repressalie dienen und den errungenen Vorteil der Gegner wieder aufheben; vgl. die Worte des Aridaeus im 3. Auftritt: „Wo weiß ein Sterblicher, wie böse er im Grunde ist, wie schlecht er handeln würde, ließen sie jeden verführerischen Anlaß, sich durch kleine Taten zu beschimpfen, ganz auf ihn wirken?" Mit den Tränen, mit denen der König danach den dahingeschiedenen Philotas ehrt, sühnt er jenen Ausbruch leidenschaftlicher Erregung, und mit dem Entschluß, seine Krone niederzulegen, erkennt er von neuem den Sieg des Philotas an. (Auch „Julius von Tarent" schließt mit der Abdankung des Fürsten.)

B. Zusammenfassung.

1. Inhalt.

Die bedeutsamsten der gewonnenen Anschauungen und Begriffe sind in einfacher Aufreihung. a) Anschauungen (Bilder): Schlacht, Gefangennahme, Haft, Unterhandlungen, Tod durch eigene Hand. — b) Begriffe: passives und aktives Heldentum in dem einen Bilde des Philotas vereinigt, das Heldentum in seinem Werden, nach seinem Wesen (Definition in Auftr. 4). Heldenfreundschaft (Philotas und Parmenio). Wesen eines Idealfürsten. Begriff der Vollkommenheit („was seinen Zweck erfüllen kann" Auftr. 4). Ehre und Schande im absoluten (*γενναιότης*) und im relativen Sinne (Auftr. 4). Schuld und Sühne. Willensfreiheit und Erhabenheit des sittlichen Willens. Ausblick auf die höhere Macht einer weisen Vorsehung.

Die hier zusammengestellten Begriffe führen vorbereitend zugleich auf den Hauptbegriff eines „Trauerspiels", den des Tragischen. Das Verständnis desselben kann sehr gut durch die Aufdeckung seiner Elemente, wie sie im Philotas gegeben sind, angebahnt werden. — Indem im folgenden die griechischen Bezeichnungen aus des Aristoteles Poetik Kap. 6 ff. in Klammern beigefügt sind, soll Gelegenheit gegeben werden, den Schüler an dem vorliegenden Drama mit den Hauptpunkten dieser klassischen Ausführungen empirisch bekannt zu machen.

Durch die Darstellung des Dichters (*μίμη*, S. 15) wird uns folgendes vorgeführt:

1. eine bedeutsame, ernste Handlung (*πρᾶξις σπουδαία*) von nicht großem Umfange, aber unverhältnismäßig reichem Gehalt mit bedeutsamen Momenten einer äußeren (s. oben die Reihe Ba) und einer noch bedeutsameren Entwicklung einer inneren Handlung;

2. eine Handlung, welche in sich geschlossen (*πρᾶξις τελεία*) ein Ganzes bildet (*π. ὅλη*) und durch Anfang, Mitte und Ende (*ὅλον ἐστὶ τὸ ἔχον καὶ μέσον καὶ τελευτήν*) eine einheitliche Entwicklung hat (Einheit der Handlung, hier sogar in dem strengen Sinne, daß sich die Zeit der Aufführung mit der Zeit der dichterischen Handlung deckt);

3. eine Verkettung und Verflechtung von Umständen (*πρᾶξις πεπλεγμένη*), welche die anfangs geschaffene Lage (das Unglück des Philotas und seines Vaterlandes) umschlagen läßt (*μεταβολή*), und zwar in eine hoffnungsreiche, ja schließlich die anfangs anscheinend verlorene Sache zu einer sieghaften erhebt, wenngleich durch einen gewaltsamen Ausgang. Verknüpfung (*δέσις*), Lösung (*λύσις*), Katastrophe;

4. ein Hauptträger dieser Handlung (Held), der in immer steigendem Maße unsere Teilnahme in Anspruch nimmt durch die Festigkeit und Energie seines sittlichen Wollens. Dieses tritt nach und nach in folgender Reihe uns vor Augen:

a) das werdende Heldentum eines leidenschaftlich nach Ruhm und Sieg begehrenden Knaben (Jünglings),
b) ein Kampf um hohe sittliche Güter: die eigene Ehre, die Ehre und Größe des Vaterlandes, den Völkerfrieden (Steigerung),
c) die völlige Hingabe an eine große Idee, die Idee der Aufopferung (des Martyriums) für das Vaterland,
d) das Ideal eines Fürsten (Vater des Vaterlandes) in der Fernsicht;

Man beachte die Zeugnisse, welche die erhabene Willenskraft und Freiheit des Willens in dem Philotas erkennen lassen. Zunächst Selbstzeugnisse. Auftr. 5: „Der Prinz will nicht." Auftr. 8 das sechsfache: „ich will" und das anschließende: „Das wollt' ich." Sodann das Zeugnis des Parmenio in der völligen Unterordnung seines Willens unter denjenigen des Philotas. (Auftr. 5 findet sich das „ich will, willst du?" 16 mal verwendet. Eine ähnliche Häufung in der Emilia Galotti V, 7.)

5. ein Leiden zunächst äußerlicher Art (der Held ist besiegt, verwundet, gefangen), aber weit mehr noch innerlicher Art (er sieht sich aus der Heldenlaufbahn gerissen, der Ehre beraubt). Das Leiden wächst in dem Maße, als er erkennt, auch andere in sein Leiden hineingezogen zu haben. Verbindung persönlichen Leidens mit einem allgemeinen;

6. eine, wenn auch verhältnismäßig geringe Schuld des Helden. Philotas leidet am meisten unter dem Bewußtsein, durch eigene Schuld sich und andere in das Verderben gestürzt zu haben. Aber diese Schuld entsprang aus einem idealen Wollen, dem Feuer der Jugend, das dem Jüngling so wohl stand, und aus dem Heldensinne, der ihn dem Heldentume entgegentrieb. So können wir den Helden nicht verurteilen, sondern haben volles Mitleid mit ihm, zumal die Schuld jugendlicher Übereilung gering erscheint im Verhältnis zu den schweren Folgen. — Aber auch im Fortgang, als er den vom Aridaeus nahegelegten Weg einer friedlichen Vermittelnng schroff zurückweist (Auftr. 7), mischt sich eine leise Schuld ein, insofern als ihn die Erhabenheit einer großen Idee, weil sie ihn despotisch beherrscht, für die minder erhabene, aber natürlichere Lösung unzugänglich macht;

7. das Bild einer Sühne dieser Schuld und zwar einer Sühne, die zur Erscheinung der höchsten Erhabenheit und Freiheit des sittlichen Willens wird in dem selbstgewählten und zielbewußt herbeigeführten Opfertode, der des Philotas eigene Ehre wiederherstellen und dem Vaterlande den Sieg zurückgeben soll;

8. endlich ein Ausblick auf die höhere Kraft eines göttlichen Willens, die denkbar höchste Erscheinungsform der Erhabenheit des Willens überhaupt.

Auf die wunderbaren Wege einer höheren Macht, der Vorsehung, die das Gleichgewicht der Geschicke beider Völker durch die Gefangennahme des Polytimet wiederherstellte, weist Aridaeus den Philotas hin, und soeben

noch gegen die Gottheit murrend, ist er nun in „tiefe Anbetung der Vorsicht verloren". (Auftr. 3). — Ein Gott hat den Gedanken in ihm gedacht, der die große Heldenaufgabe immer klarer seine ganze Seele durchstrahlen läßt (Auftr. 4), die innere Umwandlung von einem Knaben zu einem Helden in ihm bewirkt und den Vorsatz zu einem so festen Heldenentschluß reifen läßt, daß er die Götter selbst in flehentlichem Gebet beschwört, ihm das Mittel zum Sterben, die Waffe, nicht zu versagen (Auftr. 6). Er übergibt endlich die triumphierende Seele als ein Opfer den Göttern, deren gnädige Fügung er dankbar anerkennt.

So sind die wesentlichen Bestandteile des Tragischen in ziemlicher Vollständigkeit in der Dichtung enthalten. Dennoch ist die Wirkung keine völlig befriedigende, noch eine tragische im höchsten Sinne. Nicht völlig befriedigend; denn abgesehen davon, daß die Nebenmotive (Tod für den Völkerfrieden, Hinweisung auf das Bild eines Idealfürsten) etwas äußerlich mit dem Hauptmotiv (Tod zur Sühne einer Schuld, zur Wiederherstellung der Ehre und zum Wohle des Vaterlandes) verknüpft sind, wirkt störend die Erwägung, daß der Tod des Philotas, der seinem Vater und Vaterlande Heil bringen sollte, in Wahrheit doch einen Verlust für beide bedeutet. Der Vater wird des einzigen Sohnes, das Vaterland des Thronerben beraubt. Der Dichter freilich will, daß wir mit ihm den Blick unverrückt auf die eine Bewegung und das eine Ziel: Erhabenheit des Willens, der Entschließung und der Tat gerichtet haben sollen. Diese Bewegung der Willensenergie in ihrer Stetigkeit und wachsenden Erhabenheit darzulegen, war ihm die Hauptaufgabe, welche in seinem Geiste andere Erwägungen zurückdrängte. Ähnlich ist es im Schluß der Emilia Galotti, für welche der Philotas aus diesem Grunde eine so bedeutsame Vorstudie ist.

Minder befriedigend ist ferner die Wirkung insofern, als die Erhabenheit des Willens, die hier vorgeführt wird, so hoch sie gesteigert zu sein scheint, doch noch nicht die erhabenste Erscheinungsform derselben ist. Diese ist erst mit der Offenbarung der sieghaften Klarheit des göttlichen Willens gegeben. Was uns hier entgegentritt, ist mehr Erhabenheit eines menschlichen als eines göttlichen Willens. Nicht die Gottheit triumphiert mit dem Geschick, das sie den Menschen bereitet, sondern der Held mit dem Geschick, das er sich selbst wählt und alle Hemmnisse überwindend sich selbst bereitet. Denn es wird auf die Götter wohl hingewiesen, als auf die Urheber des Gedankens, sich für das Vaterland zu opfern (s. oben 8); aber in Wahrheit haben sie gnädig nur das gefügt, daß „das brennende Bewußtsein von dem Philotas genommen wird, den Vater und das Vaterland mit in das Verderben gerissen zu haben" (Auftr. 4, Anf.). Was Philotas darüber hinaus tut, ist sein eigener Wille und seine eigene Tat; ja er konnte viel eher in den hemmenden Momenten (Auftr. 6 „Kein Schwert!" und Auftr. 7 die Hinweisung auf die Möglichkeit einer unblutigen Ausgleichung) warnende Winke der Götter sehen. Sein Tun ist nicht nur Sühne, sondern auch selbstgewolltes Martyrium und sein Schicksal vorwiegend das Schauspiel menschlicher Ergebung und Erhabenheit. Deshalb ist nun auch die

Wirkung wohl tragisch in dem Sinne, daß des Helden Leiden und Tun uns erhebt zu einer gewissen Bewunderung, uns auch mit Mitleid erfüllt, aber nicht mit dem tiefsten Mitleid, das ein übergewaltiges Leiden hervorruft, noch mit derjenigen Erschütterung (*φόβος* bei Aristoteles), die das Hauptkennzeichen der wahrhaft tragischen Wirkung ist. Denn das größere Leiden ist in den Anfang der Handlung verlegt; der Untergang (Katastrophe) soll das Leiden überwinden und ist deshalb mehr erhebend als erschütternd, und erschütternd nur, wie jeder gewaltsame Tod, vollends ein Tod durch eigene Hand, wenn er auch auf antikem Boden nicht gerade verletzt. Dagegen bleibt jene magische Wirkung aus, wie sie Schiller beschreibt in dem bekannten Werk von dem großen, gigantischen Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.

Philotas wirkt sein Schicksal sich selbst, um damit einen Triumph zu feiern, und die Sühne, welche von ihm hineingelegt wird, reicht nicht aus, das durchaus erhabene Schauspiel auch tragisch im höchsten Sinne zu machen.

2. Charakteristische Eigentümlichkeiten der Form.

Es genügt auch hier nur eine kurze Aufreihung des Wesentlichsten.

a) Aufbau (Architektonik) des Ganzen. Lessing bemüht sich um äußerste Vereinfachung der Handlung und zeigt selbst an einem Beispiel, was er an den Alten rühmt in der Hamburgischen Dramaturgie (1767) St. 46: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten . . . (Sie verstanden) die Handlung so zu simplifizieren, alles Überflüssige so sorgfältig von ihr abzusondern, daß sie, auf ihre wesentlichsten Bestandteile gebracht, nichts als ein Ideal dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangt." Das Drama enthält nur einen Aufzug, zeigt strenge Einheit des Ortes, der Zeit, strengste Einheit der Handlung, vor allem strengste innere Einheitlichkeit derselben. Lessing liefert den Beweis, wie man die sogenannten drei Einheiten in ungezwungenster Weise und ohne geistlos zu werden, durchzuführen vermag. Und doch ist die Handlung nicht einförmig, sondern von einem gewissen Reichtum durch Erweiterung der Handlung (Vorgeschichte, unsichtbare Handlung), klare Entwicklung und Verflechtung, Verwendung von spannenden Momenten, Verknüpfung, Lösung und Katastrophe.

b) Sprache. Der Dialog ist fließend, lebendig, gehaltvoll. Der Ausdruck körnig und knapp, oft von epigrammatischer, zuweilen von lakonischer Kürze. Vorliebe für kurze Sätze, Pointen, stichisches Wortgefecht (nach sophokleischer Art). Schlagfertige Rede; gnomisch bildlich und an das Sprichwort erinnernd. („Wie alt muß die Fichte sein, die zum Maste dienen soll? wie alt? sie muß hoch genug und muß stark genug sein?"

Auftr. 4. — „Ich finde, daß das Glück zu einem kleinen Schlage, den es uns versetzen will, oft erschrecklich weit ausholt. Man sollte glauben, es wolle uns zerschmettern und hat uns am Ende nichts als eine Mücke auf der Stirn totgeschlagen." Auftr. 5. — „Entsteht die Feuersbrunst erst dann, wenn die lichte Flamme durch das Dach schlägt?" Auftr. 7. — „Seinen Freund und sein Schwert muß man nicht bloß von außen kennen." Auftr. 8.) — Die Reflexion mischt sich bisweilen etwas zu aufdringlich ein. „Rein verstandesmäßig entwickelt Philotas die Gründe für seinen Entschluß; einzelne Gedankengänge erinnern fast an eine wohl ausgearbeitete Paränese über Heldentum und Tod fürs Vaterland. Er hat seinen Aristoteles gut im Kopfe und weiß auf die Teleologie seines Lehrers einen tadellosen Syllogismus zu bauen: „Jedes Ding ist vollkommen usw." Vgl. Auftr. 4. (Kettner, Lessings Dramen S. 79). — Häufige Verwendung des Monologs: drei Szenen von acht (Auftr. 1, 4, 6) werden ganz von Monologen eingenommen; außerdem ein Monolog mitten im Dialog, das Selbstgespräch des Philotas in der Vision, Auftr. 8. Der Monolog in Auftr. 4 ist der längste, den Lessing gedichtet hat. Dialoge im Dialog in Auftr. 2 und im Anfang von Auftr. 8. — Häufige Verwendung der doppelsinnigen Rede (nach dem Vorgang des Sophokles) und des Mittels der tragischen Ironie. Poetische Schilderung (Auftr. 2), Vision (Auftr. 8).

C. Literarhistorische Würdigung.

1. Zur Geschichte der Abfassung.

Das kleine Drama ist 1758 auf 59 in Berlin entstanden, 1759 zunächst anonym erschienen. Bereits am 18. März 1759 sandte Lessing ein Exemplar an Gleim. (Lessings Werke 20, I, S. 175.)

Eingewirkt hat bei der Abfassung namentlich die Beschäftigung des Dichters mit dem großen antiken Tragödiendichter Sophokles, dessen Dramen Lessing eben damals gründlich vornahm, und dessen Einfluß in Stil und Gestaltung sich wiederholt nachweisen ließ. Auch das tragische Motiv verdankt Lessing zum Teil wenigstens dem Sophokles; der Berührungspunkte mit dem sophokleischen Drama Ajas sind so viele, daß sich diese schon von Laas geäußerte Vermutung nicht von der Hand weisen läßt. Im Philotas wie im Ajas strebt die Handlung zum selben Ziel, dem Selbstmord des Helden, aus dem gleichen Motiv, einer leidenschaftlich gefühlten Ehrenkränkung.

In der Simplizität und Gedrängtheit des Stils wie der Handlung hat man ferner eine Folge von Lessings gleichzeitigem Studium über die Fabel gefunden, als dessen Ergebnis die Arbeit „Fabeln. Drei Bücher, nebst Abhandlungen mit dieser Dichtungsart verwandten Inhalts" 1759 erschien.

Vor allem aber hat auf den Philotas der Siebenjährige Krieg und die durch diesen hervorgerufene kriegerische Stimmung, wie sie in Lessings

Freundeskreise herrschte, starken Einfluß gehabt. Besonders herzlich verkehrte Lessing damals mit zwei preußischen Dichtern, dem Halberstädter Kanonikus Ludwig Gleim und dem preußischen Major Ewald Christian v. Kleist. Zwischen Gleim (1719—1803) und Lessing bestand seit ihrer ersten persönlichen Begegnung in Berlin 1755 ein außerordentlich reger Briefwechsel. Begeistert durch die Taten Friedrichs des Gr. dichtete Gleim damals die „Preußischen Kriegslieder in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier", die, zunächst auf fliegende Einzelblätter gedruckt, 1758 von Lessing mit einer besonderen Vorrede herausgegeben wurden. Mit dem Dichter Ewald v. Kleist (geb. 1715, gest. 1759 an seinen in der Schlacht empfangenen Wunden) war Lessing 1757 in Leipzig zusammengetroffen, als er von seiner mit dem Kaufmann Winkler angetretenen Reise dorthin zurückgekehrt war, während Kleist dort ein Kommando als Leiter eines Feldlazaretts hatte. Bald hatte sich eine herzliche Freundschaft zwischen den beiden Männern entwickelt. Wie in Lessing durch Kleists Einfluß offenbar die kriegerische Begeisterung entfacht wurde, so suchte Lessing seinerseits die dichterische Begabung des Freundes, der durch seinen „Frühling" (1749) auch bereits ein Dichter von Ruf war, zu entwickeln und zu fördern. Er veranlaßte Kleist, mitten in dem Kriege ein Drama „Seneca" (1758) zu entwerfen und ein kleines Kriegsepos „Cissides und Paches" (1758) zu dichten. Während das Epos, welches die heldenmütige Verteidigung einer Burg durch die Mazedonier gegen ein atheniſches Heer besingt, im Grunde aber „den aufopfernden Geist der in Waffen starrenden Gegenwart atmet", mehr stofflich, sowie in der ganzen Zeitlage, an den Philotas erinnert, ist das Drama Seneca dem Philotas in der Grundidee, der Begründung eines freiwilligen Todes, verwandt.

Die Themata: „Philosophische und heroische Hingabe des Lebens" und „Tod für das Vaterland" waren damals Lieblingsstoffe. Es dichteten: einen vielbewunderten sterbenden Cato der auch in der Hamburgischen Dramaturgie mehrfach genannte Engländer Addison (1713), einen Codrus der Ansbacher Dichter v. Cronegk (1757). Lessing selbst trug sich in dieser Zeit mit einer ganzen Reihe ähnlicher Pläne. So wissen wir von Entwürfen zu einem „befreiten Rom" (Selbstmord der Lucretia), einem Codrus, einer Virginia und Emilia Galotti, einer Übersetzung des Sophokleischen Ajas, endlich zu einem Drama Kleonnis, das den Heldentod eines messenischen Königssohnes, den Schmerz des Vaters darüber und die Rache desselben behandeln sollte. In diese ganze Reihe gehört nun auch der Philotas. Auch Philotas ist etwas von einem Philosophen, einem Cato und Seneca, etwas von einem Codrus und Ajas, eine Vorstudie zu Emilia Galotti, ein Gegenstück endlich zum Kleonnis. Auch die Prosa beschäftigte sich mit diesen Themen. Zu den Lieblingsstoffen der damaligen Zeit gehört die Erörterung der Frage nach der Unsterblichkeit der Seele, welche Moses Mendelssohn, der Freund Lessings, mit seiner Bearbeitung des Platonischen Phaedon einleitet, und die in der Folge immer von neuem wiederkehrt (Werthers Leiden, Julius von Tarent, Schillers Räuber usw.).

Thomas Abbt, damals noch Professor in Frankfurt a. O., später in Rinteln, zuletzt in Bückeburg (als Vorgänger Herders), schrieb die Abhandlung: „Vom Tode fürs Vaterland" (1761), als ein Zeugnis zugleich der Verehrung für Friedrich d. Gr.; denn dessen Gestalt wird überall unwillkürlich der Mittelpunkt. Ew. von Kleist schloß sein oben genanntes kleines Kriegsepos mit den begeisterten Worten:

> Ihr Krieger, die ihr meiner Helden Grab
> In später Zeit noch seht, streut Rosen drauf,
> Und pflanzt von Lorbeern einen Wald umher!
> Der Tod fürs Vaterland ist ewiger
> Verehrung wert. — Wie gern sterb' ich ihn auch,
> Den edlen Tod, wenn mein Verhängnis ruft!
> Ich, der ich dieses sang im Lärm des Kriegs,
> Als Räuber aller Welt mein Vaterland
> Mit Feu'r und Schwert in eine Wüstenei
> Verwandelten! als Friedrich selbst die Fahn'
> Mit tapfrer Hand ergriff, und Blitz und Tod
> Mit ihr in Feinde trug, und achtete
> Der teuren Tage nicht für Volk und Land.

Friedrich selbst war bereit, in jedem Augenblick sein Leben für das Vaterland in die Schanze zu schlagen, auch dem Schimpf sich durch freiwillige Hingabe des Lebens zu entziehen (Schlacht bei Kunersdorf), und geradezu an Gedanken in Lessings Philotas wird man erinnert, wenn man in der geheimen Instruktion, die Friedrich vor der Eröffnung des Feldzuges am 10. Januar 1757 für den Minister Grafen Fink von Finkenstein eigenhändig niederschrieb, folgendes liest: (Mitgeteilt von A. Schäfer, Geschichte des Siebenjährigen Krieges, Bd. I, S. 304, W. Oncken, Das Zeitalter Friedrichs d. Gr., Bd. II, S. 126.)

„... Sollte sich's ereignen, daß ich getötet würde, so sollen die Geschäfte ihren Gang weiter gehen ohne jede Veränderung und ohne daß man von ihrem Übergang in andere Hände etwas merkt, in diesem Falle sind Eidesleistungen und Huldigungen zu beschleunigen, sowohl hier als in Preußen und besonders in Schlesien. Sollte mich der Unstern treffen, daß ich vom Feinde gefangen würde, so verbiete ich, daß man auf meine Person die mindeste Rücksicht nehme, noch auch sich irgend welche Gedanken mache über das, was ich aus meiner Haft schreiben könnte. Sollte mir ein solches Unglück geschehen, so will ich mich opfern für den Staat; alsdann muß man meinem Bruder gehorchen und dieser, wie alle meine Minister und Generale werden mir mit ihrem Kopfe einstehen dafür, daß man weder eine Provinz noch ein Lösegeld für mich anbietet, und daß man den Krieg fortsetzt, indem man alle seine Vorteile verfolgt ganz so, als wenn ich nie auf der Welt gewesen wäre. Ich hoffe und darf glauben, daß Sie, Graf Finck, keinen Gebrauch zu machen haben werden von dieser Instruktion, aber im Falle des Unglücks ermächtige ich Sie, sie anzuwenden, und zum Zeichen dessen, daß dies nach reiflicher und

ruhiger Überlegung mein fester und beharrlicher Wille ist, unterzeichne ich sie mit meiner Hand und drücke mein Siegel darauf.

Friedrich R."

So wurzelt der Philotas, so fremdartig er zunächst aussieht, wesentlich doch in zeitgeschichtlicher Stimmungswelt.

2. Aufnahme und Beurteilung.

Gleim, dem Lessing seine Urheberschaft verschwieg, machte sich alsbald nach Empfang des kleinen Dramas daran, die Lessingsche Prosa in Verse umzudichten, und Lessing, der offenbar daran seine Freude hatte, zu beobachten, wie sein Werk wirkte, ermunterte ihn noch dabei. Zu spät erst erfuhr Gleim von dritter Seite den eigentlichen Zusammenhang, Lessing hatte den „geverschten" Philotas bereits in Händen, und auf seine Veranlassung erschien derselbe 1760 unter dem Titel „Philotas, ein Trauerspiel, von dem Verfasser der preußischen Kriegslieder verifiziert" (statt versifiziert) gleichfalls bei Voß im Druck. Es war eine verfehlte schwächliche Arbeit. Durch eine freiwillige Pön, einen Anker guten alten Rheinweins, suchte Gleim den Freund für die Verballhornung seines Werkes zu entschädigen.

Die hübsche kleine Geschichte zeigt, wie das kleine Werk in seiner Art die Geister beschäftigte. Während Herder damit umging, einen Aufsatz über die griechische Einfalt des Philotas zu schreiben, gab es offenbar viele, die gerade diese Einfachheit und Knappheit nicht verstanden, denn Gleim ist nicht der einzige Versifikator und Umdichter des Philotas geblieben. Andere fanden mehr am Inhalt des Stückes auszusetzen. Der Umstand, daß Philotas „dem Gebote des Prinzentums ausdrücklich das Vorrecht vor der Pietät des Sohnes beimißt" (Erich Schmidt), wurde namentlich von Bodmer heftig getadelt. Hier liegt zweifellos der schwache Punkt des Stückes, auf den auch wir schon oben (S. 16) hingewiesen haben. Auch neuere Literarhistoriker haben das immer wieder betont, ja den Philotas um deswillen gänzlich verworfen. So schreibt Loebell, Die Entwickelung der deutschen Poesie von Klopstock bis Goethe, Braunschweig 1865, III, S 181: „Ein Königssohn, der nach Selbstaufopferung dürstend, sich in patriotischer Überspannung ohne alle in den Verhältnissen liegende Notwendigkeit selbst den Tod gibt, ist kein tragischer Held."

Noch härter urteilt Kettner (Lessings Dramen, S. 79): „In Philotas ist das Vaterlandsgefühl zu einem künstlichen, im ganzen doch recht abstrakten und frostigen Heldentum gesteigert. Der Tod fürs Vaterland ist nicht bloß wie im Codrus ein freiwilliger Opfertod, um die Heimat zu retten, er wird zu einem Selbstmord aus überhitzter Ruhmbegierde."

Trotz dieser Fehler, die dem Stücke die Bühnenwirksamkeit versagt haben, hat es bis heute seinen Platz in der Schullektüre behauptet, und mit Recht. Ein reicher Bildungsgehalt von Anschauungen und Begriffen liegt in der anscheinend so unscheinbaren kleinen Dichtung verborgen. Die jugendliche Persönlichkeit des Philotas, der Adel seiner Gesinnung, sein Heran-

reifen aus einem fast noch knabenhaften Jüngling zu einem Helden, sein in gewissem Sinne tragisches Geschick sind sehr geeignet, von vornherein ein inneres Verhältnis des Schülers zu dem Gegenstande herzustellen. Im einfachsten und durchsichtigsten Bilde enthält das kleine Drama ferner alle wesentlichen Elemente des dramatischen Aufbaues, sowie des Begriffes des Tragischen und eignet sich daher, wie kaum ein anderes Drama zur grundlegenden propädeutischen Einführung in das Wesen des Dramas sowie des Tragischen. Schließlich ist es eine außerordentlich lehrreiche Vorstudie zur Emilia Galotti und hat in der Darlegung des Ehrbegriffes verwandte Beziehungen zur Minna von Barnhelm.

II.

Minna von Barnhelm

oder

Das Soldatenglück.

Lustspiel.

Literatur: H. Düntzer, Lessings Minna von Barnhelm erläutert, Leipzig — Ed. Niemeyer, Lessings M. v. B., historisch-kritische Einleitung nebst fortlaufendem Kommentar, Dresden 1870. — W. A. Passow, Über Lessings M. v. B., Progr. des Gymn. zu Meiningen 1846. — H. W. Erler, Über Lessings M. v. B. (Gratulationsschrift), Züllichau 1870. — Schuchardt, Riccaut de la Marlinière, ein Beitrag zur Erklärung von Lessings M. v. B., Progr. des Gymn. zu Schleiz 1879. — Althaus, Aug., Erörterungen über Lessings Minna von Barnhelm, Programm, Berlin 1883. — Thoma, Zur methodischen Behandlung dramatischer Kunstwerke: Minna von Barnhelm in den „Pädagogischen Blättern" 1895, Heft 1. — Kettner, H., Der Charakter der Minna v. B. und seine Stellung im Drama, Zeitschrift f. d. Unterricht 1893, S. 217—230; ders., Die Lektüre der Lessingschen Dramen auf den höheren Schulen in der „Monatsschrift für höhere Schulen", 2. Jahrg. 1903, S. 24 ff. — E. Laas, Der deutsche Unterricht auf höheren Lehranstalten, Berlin 1872, S. 285 ff. — Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg. Außerdem die oben S. 1 genannten allg. Werke über Lessing.

A. Zur Darbietung.

1. Aufzug.

a) Die Handlung.

Auf dem nüchternen Vorsaale eines Berliner Gasthauses sitzt in einem Winkel der Bediente Just schlummernd. Er spricht im Schlaf und träumt, wie er sich mit dem Wirt des Gasthauses herumschlägt. „Frisch, Bruder, — Schlag zu, Bruder!" Er glaubt offenbar einen Genossen zu haben, der ihm hilft, den Wirt durchzuprügeln. Über seinen Bewegungen erwacht er und besinnt sich, wo er ist. Er hat hier die ganze Nacht vergeblich auf seinen Herrn gewartet; dieser ist nicht nach Hause gekommen. Der teilnehmende mitleidige Ton, mit dem der Diener von seinem „armen Herrn" spricht, läßt uns einen Unglücklichen erwarten und sichert ihm von vornherein auch unsre Teilnahme. Unwillkürlich, wenn auch zunächst noch vergeblich, suchen wir dabei nach einem Zusammenhang zwischen dem Ärger des Dieners über den Wirt und das „vermaledeite Haus" einerseits und dem Unglück des ausgebliebenen Herrn andererseits. Erst die nächste Szene bringt darüber Aufschluß (1. Auftr.).

Als Just schon sich anschickt, seinen Herrn suchen zu gehen, tritt der Wirt herein. Er behandelt den Bedienten mit ausgesuchter Höflichkeit, obwohl dieser sich gar keine Mühe gibt, seine Abneigung gegen den Wirt zu verbergen. Wirkt schon dieser Gegensatz erheiternd, so kommt noch verstärkend hinzu, daß der Höflichkeit des Wirts ein starker Beisatz von Ironie eigen ist, die deutlich bekundet, wie geistig überlegen er sich jenem gegenüber fühlt. Wenn er sich trotzdem Mühe gibt, Justs Abneigung erst durch Höflichkeit, und als das nichts hilft, durch Verabreichung mehrerer Gläschen Danziger Goldwassers zu überwinden, so leitet ihn dabei offenbar ein verstecktes Interesse; er will den Diener sich günstig stimmen, am liebsten ihn das seinem Herrn angetane Unrecht vergessen machen. Nach und nach sehen wir auch über diesen Punkt klarer: der Wirt hat dem Herrn Justs, einem abgedankten Offizier, der ein paar Monate her nicht mehr prompt bezahlt hat, in seiner Abwesenheit die Zimmer ausgeräumt und ihm ein armseliges Stübchen nach dem Hofe zu angewiesen, als sich ihm Gelegenheit bot, die Zimmer vorteilhaft an eine zugereiste andere Herrschaft, „eine junge schöne liebenswürdige Dame" zu vermieten. Das Beleidigende lag vor allem darin, daß der Wirt in Abwesenheit des Majors ganz eigenmächtig gehandelt hat, ohne vorher den Major um Erlaubnis zu fragen. Vergeblich sucht er nun seine Tat zu beschönigen; vergeblich ist auch sein Bemühen, den Bedienten für sich zu gewinnen. Sein listiger Bestechungsversuch scheitert an der Geradheit Justs, der sich die Schnäpse des Wirtes gut schmecken läßt, aber dennoch bei seiner alten Meinung beharrt: „Herr Wirt, er ist doch ein Grobian." Im heimlichen Ärger über diesen vergebens vertanen Aufwand an Höflichkeit und Schnaps läßt sich der Wirt verleiten, die Einfalt Justs schließlich mit den stärksten Mitteln der Ironie zu reizen, so daß auch Just die Verspottung herausfühlt („Herr, ich glaube, Er vexiert uns noch obendrein?") und nun vom Alkohol erhitzt lospoltert. Zornig wirft er dem Wirt den Unterschied vor, den seinesgleichen in der Behandlung der aktiven Offiziere während des Krieges und der abgedankten jetzt nach dem Frieden machen (2. Auftr.).

In diesem Augenblick, als sich Justs Erregung bereits bedenklich steigert und wir in Erinnerung an den Traum nichts Gutes für den Wirt erwarten, tritt der Major Tellheim herein. Zunächst trägt sein Ruf „Just", infolge einer derbkomischen Verwechslung, noch weiter dazu bei, Justs Groll gegen den Wirt zu erhöhen, doch wird der Irrtum rasch aufgeklärt. Unsere durch die erste Szene erregte Erwartung, in Tellheim einen vom Unglück gebeugten Mann zu finden, bestätigt sich zunächst nicht. Seine soldatisch-straffe, dabei vornehm-gelassene Art tritt in wirkungsvollen Gegensatz zu der fortan unterwürfig-kriechenden Freundlichkeit des Wirtes. Wir bewundern die ruhige überlegene Weise, wie Tellheim die ihm vom Wirt zugefügte Beleidigung abtut. Er läßt den Entschuldigungen stammelnden Wirt gar nicht ausreden, faßt kurz ohne Beschönigung das Tatsächliche zusammen („Ich bin Ihnen schuldig, Sie räumen mir in meiner Abwesenheit das Zimmer aus") und zieht daraus die Folgerungen („Sie müssen bezahlt werden; ich

muß wo anders unterzukommen suchen"). Er beantwortet also die Rücksichtslosigkeit des Wirts mit der Ankündigung seines Auszugs. Darauf mußte der Wirt gefaßt sein. Wenn er sich trotzdem sehr erstaunt stellt und Tellheim auf alle mögliche Art zur Zurücknahme seines Entschlusses zu bewegen versucht, so ist uns dieses Verhalten zunächst nicht recht begreiflich. Sehr bald indessen gibt uns der Wirt selbst die Lösung. In seinem komischen Eifer, bei dem Major den ungünstigen Eindruck der Umquartierung zu verwischen, erzählt er auch von dem Beutel voll Geld, den er unter den Sachen des Majors wahrgenommen hat, und kann dabei seine Überraschung über diesen unerwarteten Fund nur schlecht verhehlen. Er hatte bei dem verschuldeten Major soviel Geld nicht mehr vermutet, sonst würde er gestern „höflicher" mit ihm verfahren sein. Nun erst verstehen wir den eben vorhergegangenen Versuch, Just zu bestechen, ganz, und freuen uns doppelt, daß seine aufdringliche Höflichkeit auch dem Major gegenüber erfolglos bleibt Tellheim durchschaut sein niedriges, lediglich von Gewinnsucht geleitetes Verhalten und weist ihn aus dem Zimmer. Nur zögernd und nicht ohne erneute Versicherung seiner größten Dienstwilligkeit entfernt er sich, während wir uns erheitert seiner doppelten Niederlage freuen (3. Auftr.).

Nur mühsam hat sich Just währenddessen beherrscht; nun gibt er seiner Verachtung für den Wirt mit einem kräftigen Pfui und entsprechenden Gebärden Ausdruck. Sein urwüchsiges Empfinden, das für den widerfahrenen Schimpf nur kräftigen Haß und Rachegefühle hat, sticht scharf von der auch weiter bewahrten vornehmen Ruhe des Majors ab. Aber auch ein Zug von Schwermut ist in Tellheim, die schon nahe an die Stimmung der Verzweiflung grenzt, wenn er sagt: „Ich habe keinen Heller bares Geld mehr! Ich weiß auch keines aufzutreiben!" Aufs neue hören wir, diesmal aus seinem eignen Munde von seiner Notlage. Wir sind zunächst verblüfft, da wir eben noch aus dem Munde des Wirts von dem in seinem Besitz befindlichen Gelde gehört haben. Doch sogleich löst sich das Rätsel: es ist anvertrautes Geld, das ihm nicht gehört, sondern ihm nur von seinem Wachtmeister Werner zum Aufheben gegeben worden ist. Noch einmal scheint die Sache eine Wendung zum Bessern zu nehmen, als ihn Just gutmütig-gönnerhaft darüber aufklärt, wie sich die Sache eigentlich verhält: wie Werner durch ihn von der Notlage des Majors gehört habe, daß man ihn mit seinen Forderungen an die Kriegskasse hinziehe, und wie er das Aufheben nur zum Vorwand genommen habe, um dem Major eine Summe Geld vorzustrecken. Schon glauben wir den Major aus seiner schwierigen Lage befreit, da stehen wir aufs neue überrascht: Tellheim weist mit bittern Worten die angebotene Hilfe zurück; statt des verdienten Dankes erhält der aufs höchste betroffene Just seine Kündigung (4. Auftr.).

Unser lebhaftes Verlangen nach einer näheren Aufklärung wird zunächst nicht erfüllt; das Gespräch zwischen Tellheim und seinem Diener erleidet durch den Eintritt der Dame in Trauer, die hier auf dem Vorsaal natürlich unangemeldet erscheint, eine jähe Unterbrechung. Die Witwe des ehemaligen Stabsrittmeisters von Marloff, deren Erscheinen zu so ungewöhnlich früher

Tageszeit durch ihre geplante Reise motiviert ist, trifft Tellheim nach seiner eignen Aussage in einer Stunde, wo er wegen seiner mißlichen Lage „leicht zu verleiten wäre, wider die Vorsicht zu murren.“ Er erwartet nicht anders, als daß sie gekommen sei, seine Hilfe in Anspruch zu nehmen, und wiederholt dreimal, nicht ohne begreifliche Nervosität, die Frage, worin er ihr dienen könne. Als er dann zu seinem Staunen hört, daß sie trotz ihrer eignen kummervollen Lage sich aufgerafft hat, um eine alte Schuld ihres Mannes an ihn zu bezahlen, ist er sofort entschlossen, den Ausweg, der sich ihm hier aus seiner Not eröffnet, unbenutzt zu lassen und auf das Geld zu verzichten. Ja er geht noch weiter, er begibt sich auch für alle Zukunft des Rechtes, diese Forderung geltend zu machen, indem er sie zunächst ableugnet und dann, nach dem Abgang der Frau von Marloff alle darauf bezüglichen Papiere vernichtet. So sehen wir hier den inneren Seelenadel Tellheims, wie er ohne einen Augenblick des Schwankens der Versuchung widersteht, sich auf eine rechtlich einwandfreie, aber sittlich unehrenhafte Weise, durch den Notgroschen einer armen Witwe, aus seiner Verschuldung zu befreien. Zugleich müssen wir die Zartheit seines Empfindens und Benehmens bewundern, mit welcher er von der Frau das drückende Gefühl, Wohltaten annehmen zu müssen, fern hält. Er bekennt sich selbst als Schuldner Marloffs und stellt der Witwe weitere Hilfe in Aussicht, indem er verspricht, die Forderungen Marloffs an die Regimentskasse zu den seinigen zu machen (5.—7. Auftr.).

Durch das Erscheinen Justs, wenige Augenblicke nach dem Abgang der Dame, wird die vorher unterbrochene Auseinandersetzung zwischen Herrn und Diener wieder aufgenommen. Rührung und Komik sind dabei seltsam gemischt. Zunächst beginnt die Szene sehr ernsthaft. Just beschwört vergeblich seinen Herrn, ihm zu verzeihen und die Kündigung zurückzunehmen. Mit den Worten: „Ich kann dich nicht länger brauchen; ich muß mich ohne Bedienten behelfen lernen“, spricht Tellheim den letzten und eigentlichen Grund für die Kündigung aus. Die gut gemeinte Indiskretion Justs gegen Werner hatte Tellheim nur als Anlaß für die Kündigung benutzt, die ihm offenbar selbst nicht leicht geworden war. Aber in seiner Notlage glaubt er sich den Luxus eines Dieners versagen zu müssen Aufs neue und mit unverkennbarer Deutlichkeit enthüllt sich uns abermals seine Notlage aus der Rechnung, die Just aufgestellt hat; der Major schuldet seinem Diener nicht nur die kleinen Auslagen, was nicht viel besagen will, sondern auch für drei Monate Lohn. Aber Just hat auch den wahren Grund der Kündigung durchschaut und darum hat er, um den Major zu entwaffnen, eine Gegenrechnung aufgestellt, worin all das Gute, was ihm der Major erwiesen hat, auf Heller und Pfennig ausgerechnet ist, und das ist zahlenmäßig viel mehr, als die schuldige Summe. Tellheim sieht sich von seinem Diener mit seinen eigenen Waffen geschlagen, mit demselben Edelmut, mit dem er soeben der Frau von Marloff gegenüber eine Probe abgegeben hat. Zwar versucht er noch einmal, Just klar zu machen, daß er mit der Kündigung nur das Beste des Dieners, sein Fortkommen im Auge gehabt habe,

aber als Just in unerschütterlicher Treue an seinem Dienst festhält, ist der Major schon so gut wie gewonnen, und das schöne Gleichnis von dem Pudel, das sich Just zurecht gelegt hat, dient nur dazu, dem Major den Rückzug zu erleichtern. [Tellheim vergilt Treue um Treue, wenn er Just wieder in seinen Dienst nimmt; wir zweifeln nicht an Justs Versicherung, daß er „wenn das Schlimmste zum Schlimmen kommt, für seinen Herrn betteln und stehlen kann". Trotzdem können wir herzlich darüber lachen, weil wir überzeugt sind, daß der Major ihm diese Probe ersparen wird (8. Auftr.).

Und sofort, als ob es noch einer weiteren Rechtfertigung bedurft hätte, lernen wir einen andern Diener kennen, der, in allem Justs Gegenstück, den Wert von Justs Treue um so heller aufleuchten läßt. Im Auftrage der Herrschaft, der Tellheim seine Zimmer hat räumen müssen, bringt der fremde Diener ein Kompliment und kramt, durch keinerlei Treuverhältnis an seine Herrschaft gebunden, sofort ungeniert deren Geheimnisse aus. Er erzählt, daß die Dame aus Dresden komme und hier ihren Bräutigam suche, aber den Namen der Dame kann er nicht angeben, der interessiert ihn auch wenig, da er meistenteils aller sechs Wochen eine neue Herrschaft hat (9. Auftr.).

Die Höflichkeit der fremden Dame hat Tellheims Stimmung nicht verbessert, im Gegenteil, das Haus ist ihm dadurch vollends verleidet, und er scheint entschlossen, es sobald als möglich, um jeden Preis, zu verlassen. So opfert er die letzte Kostbarkeit, die ihm geblieben, einen Ring, von dem er nie geglaubt hätte, einen solchen Gebrauch zu machen, der ihm also wohl besonders teuer ist, und gibt ihm Just zum Versetzen, damit er von dem Erlös die Rechnung des Wirts bezahle; dann soll Just sofort die Sachen räumen. Indes wird der Major nebenan auf dem Kaffeehause warten. Obdachlos, ohne einen Heller eignen Geldes, dem Wirt und dem eignen Diener verschuldet, sich seines letzten Wertgegenstandes entäußernd, sehen wir den abgedankten Offizier in der äußersten Bedrängnis. Daß er bereits die Möglichkeit ins Auge faßt, sich ihr schlimmstenfalls durch einen freiwilligen Tod zu entziehen, scheint die Erinnerung an die Pistolen anzudeuten. Daß er aber gleich darauf fürsorglich des Pudels gedenkt, offenbart sein edelmütiges und noch nicht verzagendes Herz. Wer stets so bereit ist, andern zu helfen, dem wird im Notfall auch die Hilfe nicht fehlen. Die ernste Stimmung schlägt vollends um, als der allein zurückbleibende Just den schönen Ring beliebäugelt und beschließt, ihn bei dem Wirt selbst zu versetzen, um diesen damit zu ärgern. Wir sind in Erinnerung des zweiten Auftrittes auf ein neues lustiges Gespräch der beiden gefaßt (10 und 11. Auftr.).

Da erscheint der ehemalige Wachtmeister des Majors, Paul Werner, von dessen treuer Anhänglichkeit an den Major wir schon gehört haben. Er sucht den Major, um ihm „frisches Geld" zu übergeben, aber da er die Hintertreppe heraufgekommen, die im allgemeinen in Norddeutschland den Dienstboten als Aufgang dient, hat er den Major verfehlt. Sein martialisches Auftreten, gepaart mit einer frischen Natürlichkeit, gewinnt ihm sofort

unser Herz. Jung und unternehmungslustig, kann er sich nur schwer an den Frieden und das ruhige Leben wieder gewöhnen. Er sehnt sich nach neuen Kriegstaten und hat sich daher an den Zeitungsnachrichten über die Siege des Prinzen Heraklius, des „großen Helden im Morgenlande" so sehr begeistert, daß er entschlossen ist, nach Persien zu gehen und dort unter dem Prinzen Heraklius „ein paar Feldzüge wider den Türken zu machen". Mit heiterem Staunen hören wir von diesem abenteuerlichen Plane, an dessen Gelingen wir starke Zweifel hegen. Andererseits macht uns freilich der plötzliche Verkauf seines schönen Schulzengerichtes etwas stutzig; doch ehe wir dem Leichtsinnigen wegen dieses übereilten Schrittes noch zürnen können, hat er uns bereits wieder durch die Art, wie er das Geld für den Major verwenden will, gewonnen. Am Major hängt er offenbar mit seinem ganzen Herzen, ihn hat er sich zum Vorbild genommen. Das zeigt sich namentlich auch in der ehrenhaften Denk- und Handlungsweise, mit der er energisch die Beteiligung an Justs gemeinen Racheplänen gegen den Wirt ablehnt. Doch rasch bricht sein leichtsinniger Übermut wieder hervor, der uns nach all den eben erlebten Szenen von drückender Not und dadurch herbeigeführter Hemmung der Kräfte im Grunde sehr wohl tut. Sein Jubelruf beim Fallen des Vorhangs „Nach Persien also, nach Persien!" eröffnet uns auch für den Major den Ausblick in eine bessere Zukunft, denn er erinnert uns zur rechten Zeit, daß dem Mutigen die Welt gehört.

b) Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Auftritten.

1. Auftritt. Die Rache am Wirt, die Just hier im Traum bereits vollzieht, wird später noch öfter von Just erwogen und zweimal zur Sprache gebracht, einmal und mehr andeutungsweise gegenüber Tellheim (4. Auftr.) und das andere Mal sehr ausführlich gegenüber Werner (12. Auftr.). Beidemal aber findet Just keine Hilfe.

2. Auftritt. Ohne feineres Zartgefühl nimmt Just die Gabe des Wirtes an, aber als eine ehrliche Seele sagt er ihm die Wahrheit. Was ihn ganz erfüllt, ist unbedingte Hingabe an seinen Herrn, dessen Ehre seine Ehre, und dessen Geschick sein Geschick ist. Unbedingte Treue einer ursprünglichen Natur. — „Ehe wir Tellheim selbst sehen, läßt uns der Dichter den einfachen, gleichsam elementaren Eindruck seiner Person in der Seele seines letzten Dieners, einer rohen, unverdorbenen Natur, erleben. Dieser Eindruck soll Tellheims dramatischer Vorbote sein." (K. Fischer a. a. O. S. 106.) — Die uns heute befremdende Anrede „Er" im Gespräch der beiden (sie „erzen" sich) weist auf das 18. Jahrhundert. Welchen von den großen Kriegen dieses Jahrhunderts Just meint (Warum wart ihr denn im Kriege so geschmeidig usw.), wird hier noch nicht deutlich (vgl. 12. Auftr.).

3. Auftritt. Tellheim zeigt sich von dem ihm angetanen Schimpf schon unterrichtet. Da das Ausräumen des Zimmers in seiner Abwesenheit und ohne sein Befragen geschehen ist, so kann er es nur durch Just am Abend vorher, außerhalb des Hauses erfahren haben. Auf eine der-

artige Mitteilung deuten auch seine Worte in dem 4. Auftritt: „Sondern, daß ich es dir auftrüge mich zu rächen? Das war von Anfang an mein Gedanke. Er hätte mich nicht wieder mit Augen sehen und seine Bezahlung aus deinen Händen empfangen sollen.“ Nun erst verstehen wir Tellheims Handlungsweise recht. Schwer genug mag es ihm geworden sein, noch einmal in das Gasthaus zurückzukehren. Was ihn dazu nötigte, war sein Geldmangel, da er sich zunächst außerstande sah, die Verhältnisse glatt zu ordnen. Doch blieb er über Nacht weg und kam erst am frühen Morgen, weil er es vermeiden wollte, das schlechte vom Wirt ihm eingeräumte neue Zimmer zu betreten und zur Nachtruhe zu benutzen. Daß er die Nacht schlaflos im Freien verbracht hat, verrät er später gelegentlich (III, 10).

4. Auftritt. Seine Standesehre, sowie sein Ehrgefühl, verbieten Tellheim, die Hilfsleistungen eines Dieners, die er nicht bezahlen kann, weiter auszunutzen. Die an sich so gutgemeinte Indiskretion Justs, der seines Herrn Lage Werner mitgeteilt hatte, wird für Tellheim nur der äußere Anlaß, die Entlassung vorzunehmen. Die Ehre verbietet Tellheim auch, das Geld Werners, der „sein bißchen Armut mit ihm teilen“ will, anzutasten. Er will nicht andere in sein Geschick verflechten, sondern allein es tapfer tragen (sein Recht); aber er unterschätzt das Wesen der Treue in Just und Werner, die auch ein Recht hat, Opfer zu bringen.

5.—7. Auftritt. Durch seine Weigerung, das Geld der Frau v. Marloff anzunehmen, beraubt sich Tellheim zum zweiten Male einer Gelegenheit, seiner Verschuldung zu entrinnen. Beide Fälle, der Fall Werner wie der Fall Marloff, stimmen darin überein, daß Tellheim auf den Gebrauch einer Geldsumme, über die ihm ein freies Verfügungsrecht eröffnet wird, aus besonderer persönlicher Rücksichtnahme verzichtet. Im übrigen aber sind sie einander direkt entgegengesetzt; dort handelt es sich um eine Anleihe bei einem Freunde, hier um das einem Fremden gewährte Darlehen. Indem der Dichter diese beiden naheliegenden Auswege als ungangbar erwies, steigerte er zugleich den Eindruck von Tellheims Notlage. — Beachtenswert ist auch, daß die Marloffszenen die einzige Szenengruppe des Aufzuges sind, in der das komische Element fehlt und die Rührung rein ausgeprägt ist. Doch hat der Dichter fürsorglich die Gruppe rings mit derb komischen Szenen umbaut.

8. Auftritt. Die ganze Szene wirkt wie ein Nachspiel, fast wie eine Parodie zu der vorhergehenden Szenengruppe: „Die Handlungsweise Tellheims wird in plumperen Formen kopiert, aus dem Erhabenen ist sie ins halb Triviale herabgezogen. Ebenso wie Tellheim alle Forderungen an die Witwe seines Freundes ableugnet, so streicht auch Just die gegen seinen Herrn; so wie dieser versteckt er seine Uneigennützigkeit hinter einer kühl geschäftsmäßigen Behandlung der Sache, — ja, er ist dabei noch viel geschäftsmäßiger, denn er berechnet scheinbar alles auf Heller und Pfennig.“ (Kettner, Lessings Dramen, S. 149 f.) In Justs Rechnung (114 Taler weniger 22 Taler 7 Gr. 9 Pf. = 91 Taler 16 Gr. 3 Pf.) ist der Taler zu 24 Groschen, der Groschen zu 12 Pfennigen gerechnet.

9. Auftritt. Außer seiner komischen Kontrastwirkung zu der vorigen Szene hat dieser Auftritt noch eine besondere Aufgabe, die dem Hörer zunächst noch nicht zum Bewußsein kommt: die Ankündigung der unsichtbar nebenhergehenden, nachher (im nächsten Akte) so bedeutsam eingreifenden Gegenhandlung.

10. und 11. Auftritt. Durch die Versetzung des Ringes wird hier in ganz unauffälliger Weise der Grund zum Fortgang der Handlung und der künftigen Verwicklung gelegt. Entscheidend ist dabei, daß Just den Ring gerade bei dem Wirt zu versetzen beschließt (ein Beispiel der natürlichen Art, mit der Lessing die folgenreichsten Dinge zu motivieren liebt). — Der Friedrichsdor, auch Pistole genannt, war eine preußische Goldmünze zu 5 Taler in Gold; also 80 Friedrichsdor = 400 Taler.

12. Auftritt. Werner ist das Bild einer beweglichen („lustigen"), über alles Ungemach sich hinwegsetzenden Natur, die bereit ist, ihr Glück in jedem Augenblick neu zu begründen, im Gegensatz zu dem schwermütigen, schon fast verzweifelnden Tellheim. Ein Ausweg wird gezeigt, wie auch ihm trotz seiner Blessur es möglich sein würde, sich eine neue Existenz zu schaffen. Ein Abbild seines Majors, dient Werner hier zugleich dazu, uns den Soldaten Tellheim zu zeichnen, von dem wir, abgesehen von seiner Verwundung, noch nicht viel erfahren haben. „Es fehlt in dem Bilde noch ein Zug ... Ein solcher Herr, ein solcher Mann," sagt Just, „ein solcher Offizier! Von seiner kriegerischen Tätigkeit, von dem heldenmütigen, tapferen Major, dem Vorbild seiner Soldaten in der Schlacht, werden wir aus seinem Munde keine Silbe hören; diesen Zug kann uns weder sein Diener, noch die Witwe seines Kameraden, sondern nur ein Soldat schildern, der unter ihm gedient, ihn gesehen hat und für den Helden Tellheim schwärmt ... Daß Tellheim einer der tapfersten Helden in der Schlacht war, glauben wir dem Werner auf das eine so naiv empfundene, so überzeugungsvolle Wort: „Der Prinz Heraklius muß ja wohl von dem Major Tellheim gehört haben!" (K. Fischer a. a. O. S. 113 ff.)

„Unsere Affäre bei den Katzenhäusern", an deren Schilderung Werner durch Justs spöttische Zwischenfrage gehindert wird — Just hat die Erzählung Werners schon so oft mit angehört, daß er die Geschichte selbst auswendig kann —, war ein unbedeutendes Gefecht, das 1760 zwischen Preußen und Österreichern in der Nähe von Meißen stattfand. Zum ersten Male haben wir damit eine ausdrückliche Hinweisung auf den Siebenjährigen Krieg als zeitlichen Hintergrund des Stückes, freilich in einer Form, die kaum je auch nur dem Gebildeten geläufig war, aber ganz im Stile des Lustspiels. Ein Roßbach oder Leuthen an dieser Stelle würde die komische Wirkung wesentlich abgeschwächt haben. Die Komik beruht hier gerade auf dem Gegensatz zwischen der belanglosen Rolle, die das Treffen in der Kriegsgeschichte spielt, und der großen Wichtigkeit, die ihm Werner wegen seiner und des Majors Heldentaten beilegt. Scheint er doch zu glauben, daß der Ruhm von „unserer Affäre" bis zu Heraklius nach Persien gedrungen sein müsse.

Der Prinz Heraklius (Irakli) war seit 1760 König des ganzen so-

genannten persischen Georgiens (im heutigen russischen Transkaukasien) und kämpfte später (1770) zusammen mit den Russen gegen die Türken. Die Gerüchte, durch Kämpfe des Heraklius mit kriegerischen Grenzvölkern genährt, gingen jenem Ereignis voraus und veranlassen Werner zu der Prophezeiung, daß Heraklius „nächster Tage die ottomanische Pforte einsprengen wird", eine sehr anschauliche Bezeichnung für die Einnahme Konstantinopels. Die Pforte, d. i. das Haupttor des kaiserlichen Palastes in Konstantinopel, wird bekanntlich als Name für das türkisch-osmanische Reich überhaupt gebraucht. Offenbar hatte Werner, in der unfreiwilligen Muße seit dem Kriege, die Zeitungen recht eifrig studiert und dabei auch die Nachricht von der bevorstehenden Eroberung der Pforte gelesen, ohne ihren wirklichen Sinn zu verstehen. Um so erheiternder wirkt die Sicherheit, mit der er diese frisch erworbenen und vielfach schiefen Kenntnisse über den Orient gegen Just ausspielt.

c) Übersicht.

Der ganze Akt ist dreifach gegliedert. Doch sind die drei Teile unter sich sehr ungleich.

Nach zwei einleitenden Szenen (1. u. 2. Auftr.), die uns auf das Erscheinen des Helden vorbereiten, folgt der Hauptteil. Dieser umfaßt das ganze Spiel Tellheims und den nachfolgenden kurzen Monologtext (3. bis 11. Auftr.). Der 12. Auftr. steht wieder für sich als heiterer Ausklang und Abschluß des Ganzen.

Der Hauptteil zerfällt auch in drei Teile:

a) Der erste Teil (3. u. 4. Auftr.) eröffnet einen klaren Einblick in Tellheims Notlage: der Major erkennt in der Unhöflichkeit des Wirtes eine berechtigte Mahnung zur Bezahlung seiner Schulden, muß aber gleich darauf Just gestehen, daß er bei seiner völligen Mittellosigkeit sich dazu außerstande sieht.

b) Den zweiten Teil (5.—7. Auftr.) bilden die Marloffszenen. Hier beraubt sich T. (aus Edelmut) einer ihm unvermutet dargebotenen Gelegenheit zur Bezahlung seiner Schulden. Planvoll ist hier abermals der mittlere Hauptteil (6. Auftr.) von einem kurzen Vor- und Nachspiel (5. und 7. Auftr.) begleitet. Wir haben es hier mit einer innerlich völlig abgeschlossenen Szenengruppe zu tun, die, genau in die Mitte des Aktes gestellt, in ihrer Handlung ein kleines Drama für sich, eine Episode im großen ganzen bildet.

c) Im dritten Teil (8.—11. Auftr.) gelangt Tellheim zu dem Entschluß, sich eines ihm besonders teuren Ringes zu entäußern, um der drückendsten Not zu entrinnen. Die beiden ersten Auftritte dieses Teils (8. und 9. Auftr.) dienen nur dazu, diesen Entschluß, als unter dem härtesten Druck der Verhältnisse gefaßt, zu motivieren. Im 8. Auftr. sehen wir an einem neuen Beispiel die Verschuldung Tellheims, im 9. wird ihm durch das Kompliment der fremden Herrschaft der Aufenthalt im Gasthof vollends verleidet. Auf den gefaßten Entschluß (10. Auftr.) folgt die sofortige

Ankündigung über die sehr folgereiche Art der Ausführung durch Just (11. Auftr.).

Ergebnis: Ein Bild der äußersten Not wird in diesem Akt vor uns entrollt. Ein abgedankter und verschuldeter Offizier sieht sich, von allen Mitteln entblößt, durch die Verhältnisse schließlich derart in die Enge getrieben, daß er einen ihm persönlich besonders teuren Diamantring versetzen muß. Im übrigen erfahren wir von seinen persönlichen Verhältnissen ziemlich wenig, nur sein vornehmer Charakter wird uns mit großer Deutlichkeit entwickelt. Die Exposition ist wenig befriedigend und noch nicht zum Abschluß gelangt. Über wichtige Fragen, wie z. B. die Bedeutung des Ringes, bleiben wir im unklaren; über Ort (ein Gasthof in Berlin) und Zeit (kurz nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges) werden wir nur sehr allgemein unterrichtet. Das Ziel der Handlung vermögen wir noch nicht zu erkennen; der ganze Akt mit seiner kunstvollen dreigliedrigen Anlage wirkt „fast nur wie ein Zeit- und Sittenbild".

Die dabei von Lessing angewandte komische Technik, wie sie sich an der Hand dieses Aktes in einer für das ganze Stück typischen Weise herausstellen läßt, hat Kettner (Lessings Dramen, S. 149) folgendermaßen gezeichnet: „Lessings komische Technik löst die Handlung auf in eine fast ununterbrochene sich wiederholende Folge von rasch erregter Erwartung, plötzlicher Enttäuschung und dann wieder unverhoffter Erfüllung. Von diesen kleinen Wirbeln, in denen die Komödie dahinfließt, lassen wir uns gern und behaglich hin und her schaukeln. Tiefere Teilnahme erregen nur die Rührszenen vorübergehend, die wie eine Insel in diesem Wellengekräusel hervorragen. Freilich darf man nicht verkennen, daß unter diesem glitzernden Spiel der Oberfläche der Fluß der eigentlichen Handlung in der Tiefe oft kaum bemerkbar weiterströmt, ja mitunter ganz still zu stehen oder zurückzuebben scheint. In ihrem innersten Wesen ist diese Komik eine äußerliche, künstliche und fast ganz dekorative. Sie entfaltet sich nicht organisch aus dem Stoffe heraus und hat daher auch nichts Packendes und Fortreißendes. Sie erinnert an die zierlichen oder grotesken Schnörkel, mit denen das Rokoko die feste Struktur in phantastischem Spiel überkleidet, oft aber auch eigenwillig verhüllt oder auflöst."

2. Aufzug.

a) Die Handlung.

Die Bühne zeigt ein anstoßendes Zimmer desselben Gasthofs wie im ersten Akt. Aber eine ganz andere Welt, als bisher, tut sich vor uns auf, und wir brauchen einige Zeit, ehe wir uns darin zurecht finden. Das Edelfräulein Minna von Barnhelm, noch im leichten Morgenkleid, plaudert mit ihrer Kammerjungfer Franziska. Das Gespräch springt scheinbar flüchtig ohne bestimmten Plan nach rechter Mädchenweise von einem Gegenstand zum andern. In Wirklichkeit aber führt es Franziska in der bestimmten Absicht, ihre Herrin aus dem Zustand der Abgespanntheit,

der in den Symptomen der Schlaflosigkeit und Appetitlosigkeit deutlich gegeben ist, herauszureißen. Anfangs hat sie geringen Erfolg, das Fräulein bleibt teilnahmlos, bis sie auf den Offizier kommt, den sie tags vorher aus diesen Zimmern vertrieben. Wir bemerken, daß wir die Herrschaft vor uns haben, die Tellheims Auszug aus dem Gasthof verursacht hat, und sind um so mehr erstaunt, aus der Antwort des Fräuleins zu ersehen, daß sie, ohne zu wissen, wen sie vertrieben hat, doch Tellheim kennt, ihn hier in Berlin sucht, ja offenbar seinetwegen gekommen ist. Wir sind gespannt, Näheres zu hören. Aber die Unterhaltung verläßt das Thema und wendet sich ins Allgemeine, bis auf einmal das Fräulein auf Tellheim zurückkommt. „Meinen Tellheim" nennt sie ihn, sofort ihr Anrecht auf ihn deutlich betonend, und nun verrät sie uns ihre Liebe in dem überschwenglichen Lob, das sie ihm zuteil werden läßt. In welch neuem Lichte steht auf einmal der heruntergekommene Offizier vor uns! Er ist „der tapferste Mann der Welt, er hat das rechtschaffenste Herz". Ihm fehlt keine Tugend. Minnas Abspannung ist geschwunden, Franziska hat ihr Ziel erreicht. Aber nun, da das leidenschaftliche Gefühl ihre Herrin nach der entgegengesetzten Seite fortreißt, sucht sie durch vorsichtigen Spott sachte ihre Herrin zur Wirklichkeit zurückzuführen, indem sie Zweifel an Tellheims Treue merken läßt. Das gibt uns endlich Gelegenheit, etwas Genaueres über das Verhältnis der beiden zu erfahren. Tellheim hat in den langen Wochen seit dem Friedensschluß nur einmal geschrieben, einen liebevollen Brief, aber seither ist er verschollen. Franziskas wiederholte Hinweise auf eine Untreue Tellheims schiebt Minna überlegen beiseite. Von seiner Abdankung weiß sie noch nichts, sie vermutet vielmehr, daß er zu einem andern Regiment, in eine entlegene Provinz versetzt worden ist (1. Auftr.).

Das Eintreten des Wirtes, schon die Art, wie er sich hereinschiebt, ferner sein wichtigtuerisches Auftreten mit Feder, Tinte und Papier und damit in Verbindung seine uns schon bekannte katzenbuckelnde Weise lösen eine Menge komische Wirkungen aus, die nach dem Anschwellen der Leidenschaft am Ende der ersten Szene auf den Zuhörer befreiend wirken. Vorsichtig, mit breiter Umständlichkeit, wie es sich so vornehmen Gästen gegenüber geziemt, führt er das Gespräch seinem Ziele zu, der Feststellung von Minnas und Franziskas Personalien. Wenn auch der Wirt die dabei angewandte Gründlichkeit mit den „weisen Verordnungen unserer Polizei" rechtfertigt, so merkt man ihm doch trotz seiner feierlichen Amtsmiene das Vergnügen an, welches ihm dies Geschäft bereitet. Auch wir kommen auf unsre Kosten, einmal wegen des Humors, der dies ganze Examen umspielt, vor allem aber weil wir dabei genauesten Aufschluß über das uns so interessante Fräulein von Barnhelm und noch einiges andere zu erhalten hoffen. Tatsächlich erfahren wir denn auch, nachdem zunächst Zeit und Ort der Handlung beiläufig festgestellt worden sind, die sächsisch-thüringische Herkunft des Fräuleins, ferner lernen wir durch Franziskas naive Selbstanpreisung das Alter Minnas und einiges aus ihrer Heimat und Jugend kennen. Auf die Absichten dieses merkwürdigen Mädchenpaares in Berlin wirft das

allerdings von Minna sofort widerrufene Scherzwort Franziskas: „Wir kommen, dem Könige einen Offizier wegzukapern“ abermals neues Licht; und am Ende hören wir mit Staunen, aber nicht ohne ein Gefühl der Beruhigung die Nachricht von dem Reiseunfall des Oheims, seinem gestrigen Zurückbleiben und seinem heute zu erwartenden Eintreffen. Von der Erwähnung des Oheims gleitet das Gespräch zwanglos (anläßlich der Frage nach der Bereitschaft seiner Zimmer), aber sicher nicht absichtslos hinüber auf den Offizier, der aus diesem Zimmer vertrieben worden ist. Der Wirt, dem dies Thema begreiflicherweise nicht angenehm ist, verliert, durch die Vorwürfe der beiden Mädchen in die Enge gedrängt und zur Verteidigung gezwungen, seine bisherige ruhige Sicherheit und äußert sehr unverhohlen seine Geringschätzung, sowohl über den betreffenden Offizier selbst („ein abgedankter Offizier, mit dem es zu Ende geht“), wie über den Stand im allgemeinen. Bei dieser Gelegenheit fällt ihm der Ring ein, den Just soeben kurz vorher bei ihm versetzt hat, und den er zu sich gesteckt hat. In der Freude über das gute Geschäft, welches er bei dem Versatz des kostbaren Schmuckes gemacht zu haben glaubt, nimmt er ihn aus dem Futteral heraus, um ihn von Minna nachtaxieren zu lassen und zugleich in der stillen Hoffnung, vielleicht in Minna eine Käuferin dafür zu finden. Sofort erkennt ihn Minna als den Verlobungsring, den sie Tellheim geschenkt hat; der Name des Fräuleins, der auf der Unterseite der Goldfassung, dem Kasten, steht, gibt Gewißheit, und nun beginnt Minna ihrerseits mit dem erschrockenen Wirt, der schon für sein auf den Ring gezahltes Geld fürchtet, ein strenges Examen. Aber in ihrer Aufregung vermag sie es nicht mit der erforderlichen Ruhe durchzuführen, die weibliche Ungeduld läßt den umständlichen Wirt gar nicht ausreden, und es beginnt ein buntes Kreuzfeuer von Fragen. Als das Fräulein erfährt, daß tatsächlich Tellheim der von ihr vertriebene und in Not geratene Offizier ist, von dem sie eben gesprochen, ist ihr erster Gedanke, ihm zu helfen und seine Schulden zu bezahlen. Überrascht und ohne den Zusammenhang zu begreifen, läßt der Wirt ihre Vorwürfe über sich ergehen und macht sich schließlich zögernd auf, um nach Just zu suchen, damit dieser seinen Herrn benachrichtige (2. Auftr.).

Nun erst, nach dem Abgang des Wirts, bricht Minnas Jubel über den Wiedergefundenen los. Ihr Glücksempfinden äußert sich in einer großen Gebefreudigkeit, sie will auch ihre Umwelt glücklich sehen. Zunächst beschenkt sie Franziska persönlich, dann drückt sie ihr nochmals Geld in die Hand „für den ersten blessierten armen Soldaten, der uns anspricht“; da sie die Not Tellheims nicht im Augenblick lindern kann, so will sie wenigstens etwas für seine ärmeren Leidensgefährten tun (3. Auftr.).

In diese frohe Glückserwartung hinein platzt in komischem Kontrast der schlecht verhüllte Ärger des Wirts über den widerwärtigen ungeschliffenen Kerl von Bedienten. Bei Justs uns bekannter Gesinnung gegen den Wirt kommt uns dessen Weigerung nicht so überraschend (4. Auftr.). Während der Wirt sich aufs neue entfernt, um Just selbst herbeizuholen, versucht Franziska mit ihrem einfach-natürlichen Gefühl für die Realitäten des Lebens Minnas

Überschwang einzudämmen. Behutsam macht sie ihre Herrin, die in der Freude des Wiederfindens ganz dem Glücksgefühle hingegeben ist, auf die Schatten aufmerksam, die über dem Wiedergefundenen ruhen, und bereitet, indem sie mahnend an den uns schon bekannten Unglückszustand Tellheims erinnert („nach allem muß es ihm übel gehn. Er muß unglücklich sein"), auf ein ernstes Wiedersehen vor (5. Auftr.).

Noch in stärkerem Maße als vorhin im 4. Auftritt erfolgt durch den mit Just zurückkehrenden Wirt eine komische Unterbrechung. Schon das mürrische, feindseligfinstere Gesicht, mit dem der in seinen Ausräumungsarbeiten gestörte Just die Bühne betritt, muß erheiternd wirken. Mit hellem Lachen beobachten wir die lakonische Kürze, mit der er die Fragen des Fräuleins zunächst beantwortet, bis er endlich seiner Feindseligkeit mit einem derben Worte Ausdruck geben kann (Mein Herr „kann die allzu höflichen Damen ebensowenig leiden, als die allzu groben Wirte"). Weder durch gute Worte, noch durch ein Trinkgeld gelingt es dem vereinigten Ansturm der drei, Just zu dem Gange zu bewegen. Das einzige, wozu er sich schließlich herbeiläßt, ist das Versprechen, daß er nach Beendigung seiner Arbeit dem Major den Wunsch der fremden Herrschaft mitteilen werde. Als Franziska, durch dies Entgegenkommen ermutigt, ihm durch die Notlüge, das Fräulein sei des Majors Schwester, noch mehr abzugewinnen sucht, schneidet sie vollends schlecht ab. Just erzählt mit Stolz, wie er zweimal von seinem Herrn an dessen Familie nach Kurland geschickt worden sei und daher genau wisse, daß der Major keine Schwestern habe. Mit einer anzüglichen Bemerkung über die fremde Herrschaft nimmt er seinen Abgang. Indes jetzt weiß der Wirt Rat: Just hat den Aufenthalt seines Herrn im Kaffeehause nebenan verraten, und der Wirt geht selbst, den Major zu holen. Im letzten Augenblick hat Minna noch einen klugen Einfall: sie schickt Franziska dem Wirt nach mit dem Auftrag, er soll Tellheim den Namen des Fräuleins nicht verraten (6. Auftr.).

So bleibt Minna ein paar Augenblicke allein auf der Bühne und strömt ihre Dankbarkeit und Freude über das Wiederfinden Tellheims in einem kurzen Gebet aus. Franziskas warnender Hinweis auf Tellheims Unglück im vorigen Auftritt hat also nicht vermocht, sie tiefer zu erschüttern; ihr naiv egoistisches Glücksgefühl triumphiert. Dies spricht sich auch sofort in den Worten aus, mit denen sie die zurückkehrende Franziska empfängt: „Mich jammert er nicht. Unglück ist auch gut. Vielleicht daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wieder zu geben". Das sind Worte voll stolzen Selbstbewußtseins, aber zugleich klingt auch etwas wie eitle Vermessenheit aus dieser selbstgefälligen Deutung der himmlischen Fügung. Franziska lenkt ab. Sie schlägt dem Fräulein vor, sich geschwind umzuziehen, und wenn Minna es auch ablehnt, so wird diese doch durch die daran geknüpften Reflexionen zu einer Erkenntnis ihres gegenwärtigen Zustandes geführt; sie analysiert ihre eigenen Gefühle und findet sich selbst „wirblicht", von den widersprechendsten Gefühlen durchkreist (7. Auftr.).

Da erscheint Tellheim. In der ersten Überraschung über das unver-

mutete Wiedersehen eilt er mit dem vertraulichen Gruße „Ah, meine Minna!" auf das Fräulein zu, besinnt sich aber noch im letzten Augenblick und tritt steif mit einer Entschuldigung wieder zurück. Eine kurze peinliche Pause entsteht. Ihm näher tretend, versucht Minna den Verlobten durch eine scherzhafte Wendung an seine Pflichten zu erinnern, aber vergeblich. Erst jetzt gewahrt sie, durch eine entsprechende Gebärde Tellheims, den Wirt, der neugierig lauschend im Hintergrund steht. Auf ihren Wink übernimmt es Franziska, den Wirt zu entfernen, aber das kostet Mühe und geht nicht so rasch. Der Wirt gibt seinen Lauscherposten nur sehr ungern auf und ist zur Erheiterung der Zuschauer nur mit Aufbietung aller weiblichen Überredungskünste und sanfter Gewalt von der Bühne zu entfernen (8. Auftr.).

Nun endlich mit dem geliebten Mann ohne Zeugen allein, macht Minna einen erneuten Versuch, durch die heitere Selbstsicherheit ihrer Liebe das alte vertrauliche Verhältnis wiederherzustellen, doch der Versuch scheitert an Tellheims kühler Zurückhaltung. Seine erste Freude ist inzwischen in Verbitterung umgeschlagen. Wie ein Vorwurf klingt seine Frage, „Sie hier, was suchen Sie hier, gnädiges Fräulein?" Er bezeichnet sich als einen Elenden, einen Unglücklichen, ihrer Liebe nicht würdigen Mann, dem „Vernunft und Notwendigkeit befehlen, Minna von Barnhelm zu vergessen". Dabei verhehlt er ihr nicht, wie schwer ihm das geworden ist, um daraus aufs neue einen Vorwurf gegen sie wegen ihres Kommens abzuleiten, das seine aufgewandte Mühe vergebens macht. Minna hört nur das eine aus seinen anklagenden Worten heraus, daß seine Liebe zu ihr noch nicht erloschen ist, und nun ruht sie nicht eher, bis er aufs neue das Bekenntnis seiner Liebe abgelegt hat. Darauf fußend, bemüht sie sich, tiefer in die Gründe seines ihr rätselhaften Verhaltens einzudringen. In liebenswürdig-neckischem Tone fordert sie ihn auf, ihr Näheres von seinem Unglück zu erzählen. Tellheim zögert zunächst und versucht ihr auszuweichen; schließlich aber durch ihre überlegene Überredungskunst in die Enge getrieben, gibt er in leidenschaftlichen Worten, doch sehr allgemein und ohne nähere Einzelheiten, eine Beschreibung seines unglücklichen Zustandes: er ist verabschiedet, an seiner Ehre gekränkt, ein Krüppel, ein Bettler. Wenn er geglaubt hat, durch die Wucht dieses vierfachen Unglücks Minna von der Unmöglichkeit einer weiteren Verbindung abzuschrecken, so hat er sich geirrt. Mit einem liebevollen „Deine Hand, lieber Bettler" sucht sie ihn an sich zu ziehen, in der Hoffnung, ihre Sache damit bereits gewonnen zu haben. Aber Tellheim, der dieser treuen Liebe keine Gründe mehr entgegenzusetzen weiß, entzieht sich Minnas weiterem Andringen durch die Flucht; mit einem flehentlichen „lassen Sie mich", reißt er sich los und stürzt davon, Minna ihm nach (9. Auftr.).

b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

1. Auftritt. Minna und Franziska. Minnas Gedanken bewegen sich nur um Tellheim; Franziska weiß es und lenkt in ihre Gedankenbahn ein mit dem Bilde vom „ersten Sturm", den zu geben man gekommen sei. Natürliches und doch sehr kunstvolles Fortspinnen des Dialogs durch die

Reihe: Sturm, Kapitulation, Offizier, Tellheim. Tellheims Charakteristik eingeleitet durch den Satz der Franziska: „man spricht selten von der Tugend, die man hat; aber desto öfter von der, die uns fehlt". Die Anwendung dieses Satzes auf Tellheim. Kurze zusammenfassende Schilderung (descriptio) seines Wesens: er ist der tapferste Mann von der Welt (Bestätigung des oben S. 30 mitgeteilten Zuges); er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt; d. h. er ist das Ideal eines Offiziers und Ehrenmannes. — Gegensatz: die Tugenden, von denen er spricht, und die ihm nach der „sehr guten Anerkennung" Franziskas fehlen müßten; Ökonomie und — Verschwendung? (Fehlschluß mit tragischer Ironie); Treue und — ein Flattergeist? (Vorbereitung auf das Etwas von Wahrheit in diesem scherzhaften Urteil, die leise Untreue Tellheims.) Auch hat er seit dem Frieden nur einmal geschrieben, und zwar offenbar kurz nach dem Friedensschluß. Gemeint ist der Hubertusburger Frieden, durch den am 15. Februar 1763 der Siebenjährige Krieg beendigt wurde.

Gleichzeitige Charakteristik Minnas sowie Franziskas. Ihr sehr vertrauliches Verhältnis erklärt sich aus ihrer gemeinsamen Erziehung (2. Auftr.) und ist, in das Edlere und Heitere übersetzt, eine Art Gegenstück zu dem Verhältnis Tellheim-Just. Grundzüge in dem Wesen Minnas: Natürlichkeit und Offenheit („mit deinen Mäulern unterm Schlosse! die Mode wäre mir eben recht!"), unerschütterliches Vertrauen (Treue) zu Tellheim und zu seiner Liebe, Mangel jeder Eifersucht. Ihre Natürlichkeit, die ohne Rücksicht auf das Urteil der Welt nur dem Zuge des Herzens („mein Herz sagt es mir, daß meine Reise glücklich sein wird, daß ich ihn finden werde") und der Stimme der inneren Ehre folgt, wird gerader Gegensatz zu dem allzu peinlich auf das Urteil der Welt (die äußere Ehre) sehenden Verlobten. Aus diesem vom Dichter beabsichtigten Gegensatz, dessen Ausgleichung ein Hauptthema des Dramas ist, wird ihr Benehmen Tellheim gegenüber verständlich, daß sie ihn aufsucht und sich auf alle Weise zu erhalten bemüht ist, in einer Weise, die auf den ersten Blick zuweilen über die Grenze zarter Weiblichkeit hinauszugehen scheint. Franziska ist die veredelte Figur der Kammerzofen und Lisetten in den älteren Lustspielen Lessings, sowie in den übrigen seiner Zeit.

Einzelnes. Das Fräulein im Neglige, Tee trinkend: zwanglose und einfachste Art, die Zeit zu bestimmen. — Die Erwähnung des Kompliments, das Minna dem fremden Offizier machen ließ, um Gelegenheit zu haben, sich nach Tellheim zu erkundigen, verknüpft für den Zuhörer diese Handlung mit der des ersten Aufzuges (I, 9). — „Maul"; das Wort hatte zu Lessings Zeit noch nicht die jetzige unedle Bedeutung; vgl. Laokoon Abschn. IV: „Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt?"

2. Auftritt. Der katzenbuckelnde, „höfliche", neugierige und unverschämte Wirt mit dem Fremdenbuch wird in echt Lessingscher Weise natürlicher Anlaß, die Personalien Minnas und Franziskas festzustellen,

ohne eine lästige Beschreibung. Vgl. die Vorschriften im Laokoon Abschn. XX. Das Examen wird auf die natürlichste Weise abgebrochen durch die Ankündigung der Ankunft des Oheims, die hier notwendig ist, damit dieser zum Schluß nicht ganz unerwartet nur als deus ex machina erscheine. Seine Verspätung ist durch den Unglücksfall mit dem Wagen genügend erklärt; sie macht die Bahn frei für die völlig selbständige Bewegung Minnas Tellheim gegenüber. — Neue Erinnerung daran, wie sehr Tellheim der äußeren Ehre verlustig gegangen ist, und Bezeugung dieses wichtigen Umstandes vor den eigenen Ohren Minnas. Natürlichste Überleitung zu dem Vorzeigen des Ringes, zur Wiedererkennung desselben und durch ihn zum Wiederauffinden Tellheims. Zugleich Aufdeckung seiner bedenklichen Tat; das Urteil der Welt (vox populi) in den Worten des Wirtes: „was weiß ich, wo sich der Ring eigentlich herschreibt? während des Krieges hat manches seinen Herrn, sehr oft mit und ohne Vorbewußt des Herrn, verändert." Aber auch Aufdeckung der vollen, arglosesten Herzensgüte Minnas, die nur einen Tadel hat für den „häßlichen, unfreundlichen, harten, grausamen" Wirt, und, allein dem natürlichen Zuge ihres Herzens folgend, ohne an die Mißdeutung zu denken, welche die Veräußerung des Verlobungsringes zuläßt, dem „Unglücklichen" zu helfen sich beeilt. Umschlag in der Haltung des Wirtes. Umschlag in der Stimmung Minnas von banger Erwartung zur höchsten Freude.

„An diesem Punkte, wo die Exposition stockt, wird plötzlich in der überraschendsten Weise die Handlung selbst dadurch angeknüpft, daß der Wirt Tellheims Ring dem Fräulein zeigt. Eine schärfere komische Ironie läßt sich kaum denken, als die, daß gerade die Versetzung des Ringes, durch die Tellheim sich völlig von Minna loslösen wollte, das Band aufs neue knüpfen, und daß derselbe Mann, der ihn aus dem Haus trieb, ihn nun eiligst wiederholen muß." (Kettner, Lessings Dramen, 1. 152.)

3. Auftritt. Minna wird uns in diesen Szenen als ein leidenschaftliches, vornehmlich von ihren Gefühlen beherrschtes Mädchen gezeigt. Franziska nennt sie hier bezeichnend „von Fröhlichkeit trunken". Dazu stimmt ganz die Schilderung, die sie selbst im 7. Auftritt von ihrem Seelenzustand gibt.

4. Auftritt. Die erstaunte Frage des Fräuleins „Wer?" erklärt sich aus einem doppelten Mißverständnis. In ihren Gedanken ganz erfüllt von Tellheim, dem so überraschend wiedergefundenen Bräutigam, denkt sie an jenen auch bei ihrer an den Wirt gerichteten Frage: „Nun, wird er kommen?" Der Wirt dagegen, verärgert über Justs Weigerung, den Major zu holen, denkt nur an Just und bezieht daher auch Minnas Frage auf diesen. Seine voller Entrüstung gegebene Antwort: „der widerwärtige, ungeschliffene Kerl!" wird von Minna naturgemäß auf Tellheim bezogen und verursacht bei dem Fräulein ein von Schreck nicht ganz freies Staunen, das sich in dem halb ungläubigen „Wer?" äußert. So bietet die kleine Szene bei aller Kürze eine Reihe komischer Momente, die allerdings erst bei der von Mienenspiel und Gebärdensprache unterstützten Aufführung voll wirksam werden.

6. Auftritt. Just macht nach Bedientenart eine allzu wörtliche Anwendung von der Äußerung Tellheims in I, 10: „Mache Just, daß wir aus diesem Hause kommen! die Höflichkeit der fremden Dame ist mir empfindlicher, als die Grobheit des Wirtes" (vgl. damit Justs Worte: „Mein Herr kann die allzu höflichen Damen ebensowenig leiden, wie die allzu groben Wirte"). Dies und die dem Just noch verborgene Beziehung auf Minna, die Verlobte seines Herrn, erhöht die komische Wirkung. — Die Hinweisung auf Kurland als die Heimat Tellheims wird ein Beitrag zur Vorgeschichte Tellheims; er ist danach kein geborener Preuße (s. unten zu IV, 6). Übrigens wird der „ritterliche Major" nicht ohne Grund gerade zu einem Kurländer gemacht; in den Ostseeprovinzen war damals weltmännisches und weltgewandtes Benehmen vornehmlich zu Hause.

8. Auftritt. Die ersten Worte der beiden Verlobten („Ah, meine Minna." — „Ah, mein Tellheim!") sind im Affekt gesprochen, der Ausdruck ihrer wahren natürlichen Empfindungen. Diese unwillkürliche, lauterste Bezeugung einer wahren Liebe und das dreimal wiederholte Geständnis Tellheims (Ja! ja! ja!) auf die Gewissensfrage Minnas: „Lieben Sie mich noch, Tellheim?" (in Auftr. 9) werden zu festen Haltepunkten in der folgenden Verwicklung, welche uns von vornherein die Zuversicht geben, daß eine erfreuliche Lösung schließlich doch nicht fehlen werde.

9. Auftritt. Die Natürlichkeit Minnas, die nur der Stimme des Herzens folgt und keinen Grund sieht, ihr Verhältnis zu Tellheim vor der Welt, auch nicht vor dem Wirt zu verheimlichen (Auftr. 9: „welche Umstände! was wir uns zu sagen haben, kann jedermann hören"), die sich vielmehr offen vor aller Welt zu ihrem Verlobten bekennen möchte (s. unten zu III, 10), tritt schon bei der ersten Begegnung in einen deutlichen Gegensatz zu dem Verhalten Tellheims, der nach der ersten Aufwallung der natürlichen Empfindung sich durch peinliche Rücksichten auf die äußere Ehre leiten läßt und es in seiner Lage für unverträglich mit dieser hält, sich ferner vor der Welt den Verlobten Minnas zu nennen; er will und darf die Geliebte in keiner Weise in sein Geschick verflechten. So wird ihm das Wiedersehen nach dem ersten Ausbruch der natürlichen Empfindung zu einem sehr schmerzlichen („daß es der Himmel wollte!" nämlich, daß wir uns ineinander irrten!). Denn dieses Wiedersehen macht die notwendige dauernde Trennung nur um so schwerer. Vorbereitung des Umschlages, der in seinem Gemüte bereits erfolgt ist. Minna bleibt ihrem Wesen getreu, läßt die Stimme des Herzens durch die Stimme der Vernunft und Notwendigkeit, die Tellheim vertreten zu müssen meint, nicht unterdrücken, nachdem die Frage, ob Tellheim sie noch liebe, von Tellheim mit einer jeden Zweifel ausschließenden, innigen Bezeugung seiner Treue beantwortet ist.

Die Gedankenreihe Tellheims. Thesis: „der Unglückliche muß gar nichts lieben. Er verdient sein Unglück, wenn er diesen Sieg nicht über sich selbst zu erhalten weiß; wenn er sich gefallen lassen kann, daß die, welche er liebt, an seinem Unglück Anteil nehmen dürfen. Deshalb befehlen mir Vernunft und Notwendigkeit, Minna von Barnhelm zu vergessen." Zu-

sammenfassende Schilderung seiner glücklichen Vergangenheit mit der Höhe: „die Schranken der Ehre und des Glückes standen vor mir eröffnet"; und ebenso im Gegensatz dazu Schilderung des gegenwärtigen Elends eines an seiner Ehre Gekränkten, eines Krüppels eines Bettlers. — Gegenreihe der Gedanken Minnas: scherzhafter, im Grunde aber recht ernsthafter, weil berechtigter Vorwurf, daß er sich unglücklich nenne und doch noch im Besitz seiner Liebe und der treuesten Gegenliebe sei (Verkennung des Rechtes der Treue und Liebe); daß es eine gewisse kalte, nachlässige Art gebe, von seinem Unglück zu sprechen; wie bedenklich diese vernünftige Vernunft, diese notwendige Notwendigkeit sei, die ihm befehle, die Geliebte zu vergessen. Den Schluß macht, indem Minna das in ihren Augen Äußerlichste und Wertloseste an seinem Unglück herausgreift, die scherzhafte erneute Werbung um die Hand des „lieben Bettlers". — Verknüpfung dieser beiden Gedankenreihen in scheinbar natürlichster und doch kunstvollster Weise zu dem Bilde eines vollendeten Dialogs. Tellheim eröffnet die Reihe, indem er sich einen „Elenden" nennt; Minna nimmt das Wort auf und weist es zugleich zurück mit dem Ausruf: „Unglücklicher Mann, wenn Sie gar nichts lieben"; Tellheim hält das Wort fest und knüpft daran seine These und ihre Ausführung.

Der ganze Auftritt ist vierteilig angelegt:

1. Tellheim sucht sich zu rechtfertigen;
2. Minna ringt ihm das erneute Geständnis seiner Liebe ab;
3. Minna nötigt ihn, sein Unglück des näheren darzulegen;
4. Tellheim weist Minnas Vorschlag auf Wiederherstellung ihres alten Liebesbundes zurück.

c. Übersicht.

Der Akt ist wie der erste dreiteilig, doch sind diesmal die drei Szenengruppen untereinander ziemlich gleichwertig:

a) der erste Teil, Auftr. 1 u. 2, ist der längste. Er dient vornehmlich der Einführung der sogenannten „sächsischen Gruppe", macht uns mit der Titelheldin Minna und ihren Verhältnissen bekannt und klärt uns besonders über ihre Beziehungen zu Tellheim auf. Zugleich wird durch die Wiedererkennung des Rings und das Wiederfinden Tellheims die Handlung weiter geführt;

b) der zweite Teil, Auftr. 3—7, zeigt uns die wachsende Erregung Minnas in Erwartung Tellheims und, indem diese Erwartung zweimal durch unvorhergesehene komische Zwischenfälle enttäuscht wird, spannt sich auch unsere Neugier auf die endliche Vereinigung des Paares;

c) der dritte Teil, Auftr. 8 u. 9, enthält die Wiedervereinigung Minnas und Tellheims und die erneute, anscheinend endgültige Trennung des Paares. Damit erst ist der dramatische Konflikt gegeben, aus dem dann die folgende Handlung sich entwickelt.

Ergebnis: Die im ersten Aufzuge begonnene Exposition ist mit dem Ende des zweiten Aufzuges abgeschlossen. Durch die Fremdenbuchszenen (II, 2) sind wir auf das genaueste über Ort (Gasthof zum König von Spanien in Berlin)

und Zeit (22. August 1763, d. i. ein halbes Jahr nach dem Hubertusburger Frieden) unterrichtet. Nachdem wir mit der sächsischen Gruppe (Minna) an sich, wie mit ihren wichtigsten Beziehungen zur preußischen Gruppe (Tellheim), eingehend bekannt gemacht worden sind, ist der Kreis der handelnden Personen geschlossen; auf das verspätete Eintreffen von Minnas Oheim, dem Grafen von Bruchsal, sind wir vorbereitet. Das Ende des Aktes läßt schließlich auch die Schürzung des Knotens in voller Deutlichkeit hervortreten: „Daß wider den Bund der Liebenden sich in den Schicksalen und dem Charakter Tellheims Hindernisse erhoben haben, die er nicht überwinden kann und welche durch sie besiegt werden müssen: darin liegt der Knoten unseres Dramas. Er ist geschürzt, sobald Minna ihren Bräutigam wiedergefunden und die Beweggründe entdeckt hat, die ihn zur stillen Entsagung genötigt. Damit ist das Problem entwickelt, welches die weitere Handlung zu lösen hat." (K. Fischer S. 103.)

Es wäre unrecht, Tellheim nun ganz allein die Schuld an dem Konflikt zu geben. Berechtigung und Nichtberechtigung (Recht und Schuld) haben sich auf beiden Seiten unlöslich verschlungen. Tellheims Einseitigkeit und das in dieser liegende Unrecht, die Überschätzung des Verlustes der relativen Ehre, schon jetzt von seiner Verlobten ihm mehr als einmal vorgehalten, wird dem Zuschauer am fühlbarsten gemacht durch das Bild der vollendeten Natürlichkeit Minnas, die nur die Stimme des Herzens gelten lassen will. Aber umgekehrt hat auch Minna kein volles Verständnis für Tellheims Lage, wenn sie nunmehr ihn gar nicht als einen Unglücklichen gelten lassen will. Sie hat ein Recht, seiner zu wenig natürlichen, übertreibenden Auffassung gegenüber die Sprache des natürlichen Herzens reden zu lassen; aber es wird zu einem Unrecht, wenn sie in ihrer Natürlichkeit für die Beurteilung seiner Lage nur den Ton des neckischen Scherzes hat. „Sie ist nur das leidenschaftliche Weib, das, hingerissen von dem Glück seiner Liebe, neben dieser Liebe für nichts mehr Raum hat. Vor diesem Glück sinkt so völlig das Unglück des Geliebten, daß sie nicht einmal fragt, was ihn betroffen hat, und kein Wort des Mitleides von ihren Lippen fällt. Sie ahnt gar nicht, welche Leiden und Kämpfe ein Mann zu durchleben haben kann: in naivem Selbstvertrauen sieht sie für alle Wunden seines Lebens in ihrer Liebe das Allheilmittel. So vertritt sie neben der Hingabe doch auch den Egoismus der Liebe." . . . „In derselben Einseitigkeit, wie Tellheim die Bedeutung der Ehre, vertritt sie das Recht der Liebe. Dem Stolz des Mannes, der mit seiner Ehre sich alles geraubt sieht und kein Opfer annehmen will, tritt der Stolz des Weibes gegenüber, das mit seiner Liebe alles ersetzen zu können meint." (G. Kettner, Der Charakter der Minna von Barnhelm und seine Stellung im Drama. Ztschr. f. d. deutschen Unterricht 1893 S. 217 ff.)

Hier liegt ein tieferer Gegensatz verborgen, der nicht leichterhand beseitigt werden kann, sondern eine Ausgleichung sehr innerlicher Art nötig macht. Zunächst ist es freilich die überwältigende („folternde") Güte Minnas, die Furcht Tellheims, auch seiner (absoluten) Ehre vor sich selbst verlustig

zu gehen („eine Niederträchtigkeit zu begehen", „in seinen eigenen Augen verächtlich zu werden", vgl. III, 10), die Sorge, die Geliebte in ihrer natürlichen Herzensgüte keine Unbesonnenheit begehen zu lassen, welche ihn treiben, sich von ihr loszureißen („von Ihnen!" „von mir?" so ist zu betonen), wie es scheint auf Nimmerwiedersehen („Sie nie, nie wieder zu sehen"). Aber das Schlußwort Minnas: „Minna, Sie lassen?" und das Gefühl, daß so edle und im tiefsten Grunde ihrer Seele doch so verwandte Naturen sich nicht scheiden dürfen wegen eines verhältnismäßig immer doch leichten Unterschiedes in ihrer Anschauung von der Ehre, entläßt uns mit der zuversichtlichen Hoffnung auf einen schließlich dennoch glücklichen Ausgang.

Wenn Goethe die Exposition zur Minna von Barnhelm ein „unerreichbares Muster" nennt (Dichtung und Wahrheit, 8. Buch: „Lessing hatte in den zwei ersten Aufzügen der Minna ein unerreichbares Muster aufgestellt, wie ein Drama zu exponieren sei, und es war mir nichts angelegen, als in seinen Sinn und seine Absichten einzudringen"), und wenn er in dem Zusammenhang dieser Stelle sagt, daß er sich bemüht habe, nach diesem Muster die Exposition seiner kleinen Anfangsdramen „bewegter und klarer" zu machen, so bezieht sich sein Lob auf die so planvoll angelegte und doch so natürlich, ungezwungen und ganz allmählich sich vollziehende Schürzung des Knotens. Die Exposition strebt in stetigem Zuge zielbewußt und mit außerordentlicher Klarheit von Anfang an auf dieses Ende, die Aufstellung des Problems, hin, und das macht dieselbe bei aller kunstvollen Verwickelung so durchsichtig und verständlich.

3. Aufzug.

a) Die Handlung.

Die Szene ist dieselbe wie im ersten Akt, der Vorsaal, und auch diesmal wieder eröffnet Just die Handlung mit einem Selbstgespräch.

Just soll einen Brief Tellheims an das Fräulein abgeben und stellt über diese ihm fatale Sendung seine Betrachtungen an. Wenn er fürchtet, daß sich da erst etwas „anspinnt", so ist er freilich sehr im Irrtum, denn das Verlöbnis ist ja soeben zerrissen. Andrerseits wirkt der Brief, nach dem jähen Schluß des zweiten Aufzuges, auf uns beruhigend, da wir darin eine neue Verknüpfung zwischen den beiden Liebenden sehen. Während Just noch verlegen mit der Abgabe des Briefes zögert, tritt zu seiner Freude Franziska aus dem Zimmer des Fräuleins (1. Auftr.).

Franziska hat Just zunächst nicht bemerkt, da sie nach rückwärts durch die geöffnete Tür noch mit dem Fräulein sprach. Ihre Begrüßung Justs ist sehr unfreundlich, aber es ist nur die Erwiderung für Justs Ungezogenheit im vorigen Aufzug (II, 6). Just schlägt zunächst einen höflichen Ton an, aber als sie ihm den Brief abgenommen hat, rächt er sich für ihr unfreundliches Benehmen durch hämische, täppisch zweideutige Bemerkungen, die er in den mündlichen Auftrag seines Herrn, Franziska um eine Unterredung zu bitten, einflicht. Franziska überhört diese Bemerkungen geflissentlich und erklärt sich bereit, auch diese Bitte des Majors zu erfüllen. Schon hat sie

den Diener mit einem groben „damit packe Er sich nur!" verabschiedet, da ruft sie ihn noch einmal zurück, um sich nach den andern Bedienten des Majors, die Tellheim damals in Thüringen bei sich hatte, zu erkundigen. Ein stattliches Gesinde marschiert vor unsern Augen auf, ein Kammerdiener, ein Jäger, ein Kutscher und ein Läufer, und aufs lebhafteste kommt uns dabei der Abstand zum Bewußtsein zwischen den glänzenden Verhältnissen, in denen sich der Major damals befunden haben muß, und seinem heutigen Elend, in dem ihm nur der geringste, der einstige Reitknecht, geblieben ist und dieser, wie wir wissen (I, 8) nur aus alter Anhänglichkeit und Treue. Hochkomisch wirkt es, wie die kluge Franziska sich von dem einfältigen Just über Menschenwert und -unwert belehren lassen muß. Sie hat, um Just herabzusetzen und zu kränken, die Ehrlichkeit, richtiger Ehrenhaftigkeit sehr gering eingeschätzt: „O man ist auch verzweifelt wenig, wenn man weiter nichts ist als ehrlich." Nun wird ihr an dem Beispiel der vier in ihrem Beruf gewandten, tüchtigen, aber unehrlichen Bedienten, die den Major betrogen und bestohlen haben, klar, wie die Ehrenhaftigkeit im Leben nicht die letzte, sondern die erste Tugend ist, hinter der schließlich alle andern Vorzüge zurückstehen müssen. Mit einem höhnisch-überlegenen „Just empfiehlt sich" verläßt Just die betroffene Kammerjungfer (2. Auftr.).

Franziska sieht ihr Unrecht ein. Als sie ihrer Herrin von dem Gehörten Mitteilung machen will, tritt ihr der Wirt entgegen und hält sie zurück. Ihn plagt die Neugier, die er trotz seiner wiederholten scheinheiligen Versicherungen („einem Wirt steht nichts übler als Neugierde" und „ich bin nicht neugierig") nicht verbergen kann. Er ist von dem am Ende des zweiten Aufzuges Vorgefallenen schon sehr genau unterrichtet, genauer noch als wir, denn er hat sich nach seiner Abführung durch Franziska (II, 8) sehr bald von dieser losgemacht und ist auf den Vorsaal zurückgeschlichen, um hier zu horchen. Hier war er dann Zeuge der Abschiedsszene, die sich, für uns unsichtbar, an die letzte Szene des zweiten Aufzuges anschloß, und von der er nun der Franziska eine rührend-komische Beschreibung gibt. Wir erfahren daraus vor allem, wie niederschmetternd der Abschied auf Minna gewirkt hat und wie ihr anfängliches leidenschaftliches Glücksempfinden (II, 3 ff.) sich in sein volles Gegenteil verkehrt hat. Der Wirt, dieser profitgierige Geschäftsmensch, vermag das Gesehene und Gehörte, daß ein armer Offizier vor einem reichen Fräulein davonläuft, nicht zu begreifen und möchte gar zu gern von Franziska Näheres darüber hören, wie das alles zusammenhängt. Aber Franziska tut, als wenn sie ihn nicht verstände, und läßt ihn abfallen. Ohne Empfindlichkeit wendet sich der Wirt sofort einem andern Gegenstande zu; er erinnert an den versetzten Ring Tellheims, den das Fräulein behalten hat, und sucht, indem er ihn dem Fräulein mit 100 Louisdor in Rechnung stellen will, sofort 20 Louisdor auf die wirklich dafür geliehene Summe aufzuschlagen. Seine Gewinnsucht wird jedoch an Franziskas Wachsamkeit zuschanden (3. Auftr.).

Während wir uns der doppelten Niederlage des unehrlichen Wirtes freuen, ist, von den beiden bei ihrem lebhaften Gespräche unbemerkt, Paul

Werner erschienen. Er nähert sich leise von hinten der Franziska, klopft ihr wohlwollend, doch soldatisch derb auf die Schulter und verwarnt dann die ob dieser Begrüßung durch einen wildfremden Mann Erschrockene eindringlich vor dem Wirt. Franziska verhält sich zunächst schweigsam und verfolgt nur aufmerksam und ohne Partei zu ergreifen das komische Zwiegespräch zwischen Werner und dem Wirt, worin der Wirt seine von Werner angegriffene Ehrlichkeit zu retten sucht. Zunächst hilft er sich dadurch, daß er die Anschuldigung Werners verdreht und nur als einen Scherz hinstellt. Dann sucht er Werner zu kaptivieren, indem er scheinbar leise der Franziska ins Ohr, tatsächlich aber so laut, daß es Werner hören muß, sich in Lobeserhebungen über Werner ergeht. Als auch das nichts hilft, als ihm Werner vielmehr seine schlechte Behandlung des Majors vorwirft, spielt er den Entrüsteten. Er verleumdet Just, wirft sich selbst in heuchlerischen Worten zum Anwalt des Majors auf und ruft Franziska als Zeugin an für angebliche Verdienste, die er sich um den Major erworben habe. Nachdem er so durch eine dreifache Unwahrheit sein Ansehen zum Schein und zunächst wenigstens in den Augen Werners mühsam gewahrt hat, entfernt er sich eilig, mit prahlerischen Beteuerungen seinen fluchtartigen Rückzug verdeckend (4. Auftr.).

Lachend sehen wir dem wortgewandten Halunken nach, überzeugt, daß seine Notlügen nicht lange vorhalten werden. Rasch vollzieht sich nun die Annäherung zwischen Werner und Franziska, die auf die natürlichste Weise bereits miteinander bekannt gemacht und schon durch ihre gemeinsame Stellung gegen den Wirt verbunden sind. Als neues Band tritt dazu ihre gemeinsame Teilnahme für Tellheim, den „braven Mann“. In seiner Sorge um die äußere Ehre Tellheims läßt sich dabei der Wachtmeister selbst zu allerhand Notlügen hinreißen. Um Tellheim nicht verarmt erscheinen zu lassen, bekennt er sich selbst als seinen Schuldner, indem er prahlerisch die Beutel voll Dukaten aus der Tasche zieht, die angeblich dem Major gehören, und muß dann folgerichtig auch die Versetzung des Ringes anders als aus Not erklären. Seine Deutung, Tellheim habe „den Bettel gern los sein wollen“, um dadurch nicht an seine Untreue erinnert zu werden, ist freilich sehr bedenklich, denn sie opfert die äußere Ehre auf Kosten der inneren. Andrerseits können wir doch herzhaft über diese Aufschneidereien Werners lachen, namentlich über die angeblichen Erfolge seines Majors bei den Mädchen in Sachsen („wenn er zehn Finger an jeder Hand gehabt hätte, er hätte sie alle zwanzig voller Ringe gekriegt“), denn sie lassen doch zu deutlich die Absicht erkennen, den Major zu verherrlichen, und charakterisieren sich dadurch selbst als soldatische Renommistereien. So nimmt sie auch Franziska, wenn sie schon im ersten Augenblick etwas stutzig wird, schließlich nicht recht ernst. Indessen besinnt sie sich auf den zur Besorgung übernommenen Brief, und nachdem sie dem Wachtmeister das Versprechen abgenommen hat, ihre Rückkunft zur Fortsetzung des Gesprächs zu erwarten, eilt sie hinein zu ihrer Herrin (5. Auftr.).

Seine Gedanken, wie sie ihm während seines Wartens auf Franziskas Zurückkunft durch den Kopf schießen, äußert Werner in einem ausführlichen

Selbstgespräch. Nur einen Augenblick verweilt er bei dem angenehmen Eindruck, den ihm das Mädchen gemacht hat. Dann beschäftigt ihn sogleich wieder die Sorge um den Major. Indem er sinnt, wie er ihm unauffällig helfen könnte, fällt ihm die Frau von Marloff ein, von deren Schuld er weiß, und er beschließt, dem Major das Geld im Namen dieser Frau zuzuschieben. Der Major ist ihm wichtiger als Franziska, und er will ohne Aufschub den Major aufsuchen, um seinen Plan auszuführen, da tritt der Gesuchte überraschenderweise selbst herein (6. Auftr.).

Nach einer flüchtigen Begrüßung geht Werner sofort auf sein Ziel los, aber er fängt schon nicht sehr geschickt an. Die übertriebene Sorge, die er um sein Geld an den Tag legt, wirkt bei seinem so ganz anders gearteten Charakter seltsam und zwingt Tellheim zu einem ungläubigen Lächeln. Als er dann ziemlich umständlich mit dem fingierten Auftrag der Frau von Marloff herausrückt, verfinstert sich das Gesicht des Majors mehr und mehr, und als einzige Antwort entringt sich ihm endlich zweimal nur ein gepreßtes „Werner!", bis er endlich in kurzen, stoßweise hervorkommenden Sätzen den Treuen der Lüge überführt. Werner steht beschämt, aber sein Ärger wendet sich weniger gegen sich selbst, als gegen den Major, der ihn durch sein übertriebenes Ehrgefühl zu der Lüge getrieben hat, und in derben, aber ehrlichen Worten macht er seinem Verdrusse Luft. Der Major antwortet freundlich, aber abwehrend, doch Werner läßt nicht locker und bemüht sich, die vom Major zu seiner Rechtfertigung angeführten Gründe zu entkräften und seinen starren Ehrbegriff zu erschüttern. Er erinnert Tellheim an die alte Waffenbrüderschaft, wie er da in Stunden der Erschöpfung den letzten Schluck der Feldflasche mit seinem Major geteilt und ihm zweimal durch sein rechtzeitiges Zuspringen im Kampf das Leben gerettet hat. Aber er erreicht damit nicht viel und bewirkt nur, daß Tellheim den für seine Weigerung angeführten Grund, die Rücksichtnahme auf seine andersartige dienstliche und gesellschaftliche Stellung („es ziemt sich nicht, daß ich dein Schuldner bin"), zunächst verallgemeinernd abschwächt („ich will dein Schuldner nicht sein") und schließlich auf das rein menschlich-persönliche Gebiet hinüberspielt („man muß nicht borgen, wenn man nicht wiederzugeben weiß, am wenigsten von einem, der sein Geld selbst braucht"). Indem nun Tellheim den Werner ernstlich wegen seines leichtsinnigen Gutsverkaufs und seiner zu Just geäußerten abenteuerlichen Feldzugspläne ins Gebet nimmt, scheint das Gespräch von dem Hauptthema abzubiegen, doch führt es Werner, nachdem er dem Major durch treuherzige Entgegennahme seiner Zurechtweisung entgegengekommen ist, mit einer plötzlichen Wendung wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück. Zum dritten Male dringt er in den Major, das Geld zu nehmen, indem er diesmal seinen eigenen Vorteil dabei betont. Der Major, der zunächst aufbraust, weil er bei den „Interessen" nur an die baren Zinsen denkt und Werner zu genau kennt, als ob dem daran viel gelegen wäre, wird gerührt, als Werner in überraschender feiner Wendung die Interessen umdeutet in eine Verpflichtung des Majors zur Gegenseitigkeit. Indem Werner damit seinen stärksten Trumpf ausspielt und dem Major seine

Weigerung als eine Verletzung der Freundespflicht ins Gewissen rückt, gelingt es ihm, in die starre Ehranschauung des Majors Bresche zu legen und ihm das Zugeständnis abzuringen, daß Werner der erste und einzige sein solle, bei dem er sich etwas borgen wolle. Aber erst als der Major dies Versprechen durch Handschlag besiegelt hat, beruhigt sich Werner. Kaum hat der Major den eigentlichen Zweck seines Kommens, die Unterredung mit Franziska, erwähnt, da erscheint das Mädchen (7. Auftr.).

Franziska zeigt sich nur auf ein paar Augenblicke. Sie sucht den Wachtmeister, und als sie neben ihm auch noch Tellheim gewahr wird, geht sie nach einem kurzen Wort der Vertröstung wieder in das Zimmer, offenbar um dem Fräulein von dem neuen Ankömmling zu berichten (8. Auftr.). Währenddessen tauschen die beiden Männer Bemerkungen über die beiden Mädchen. Werner rühmt die Wärme seiner jungen Bekanntschaft mit Franziska. Der auffällige Umstand, daß er weder Franziska noch Minna kennt und von Tellheims Beziehungen zu Minna nichts weiß, klärt sich dadurch auf, daß er nach Leipzig kommandiert war, während die Truppe in Thüringen im Winterquartier lag. Er ahnt aber wohl einen Zusammenhang, und das Ergebnis der Fragen, mit denen er seiner Vermutung sogleich auf den Grund geht, ist ganz geeignet, ihn in seinen Erwartungen zu bestärken (9. Auftr.).

Als Franziska wieder heraustritt, geht Tellheim nach kurzen Begrüßungsworten und ohne sich durch die Anwesenheit Werners stören zu lassen, geradeswegs auf den Zweck los, der ihn hergeführt, nämlich sich nach der Aufnahme zu erkundigen, die sein durch Just übersandter Brief bei Minna gefunden. Er ist sehr enttäuscht, als ihm Franziska seinen Brief, der seine Rechtfertigung, „alle die Gründe und Ursachen" für die Aufhebung des Verlöbnisses enthielt, wieder zurückgibt. Die in scherzhafte Form gekleidete Begründung, daß Minna nicht schriftlich verhandeln wolle, wo sie es viel besser mündlich könne, faßt er zu Anfang nur als einen Vorwand auf und ist aufs höchste bestürzt, als ihm Franziska in sehr entschiedenem Ton die Einladung Minnas zu einer gemeinsamen Ausfahrt im verschlossenem Wagen nachmittags drei Uhr ausrichtet. Ehe er eine bestimmte Antwort findet, lenkt Franziska das Gespräch geschickt auf einen andern Gegenstand, der ihr aus verschiedenen Gründen besonders am Herzen liegt, auf die vielen angeblichen Liebesabenteuer des Majors in Sachsen, von denen ihr Werner vorhin (III, 5) erzählt hatte, und wir verfolgen mit großer Heiterkeit, wie sie den Wachtmeister ob seiner Aufschneidereien beschämt und den Prahlhans zur Zurücknahme und Abbitte nötigt. Während dieses heitern Zwischenspiels hat Tellheim seinen Entschluß gefaßt: er ist zur Ausfahrt bereit, dringt aber in Franziska, dafür wenigstens Minna zur Annahme und zum Durchlesen des Briefes zu bewegen. Mit Staunen merkt er erst jetzt, daß der Brief erbrochen, also auch wohl gelesen ist, aber Franziska stellt sich ganz harmlos und unwissend, leugnet jede Kenntnis des Briefes und verweigert auch die Annahme, indem sie Tellheim noch einmal mahnt, zu kommen. Einige gut gemeinte Ratschläge, die sie ihm für seine Toilette

gibt, machen uns den heruntergekommenen Zustand, in dem sich der einstige Offizier befindet, wieder fühlbar. Mit dem Versprechen, zu kommen, entfernt sich Tellheim, nachdem er sich Werner noch als Tischgenossen eingeladen hat (10. Auftr.).

Werner bleibt zurück, um noch „ein Wort mit dem Frauenzimmerchen" zu reden, in der unverkennbaren Absicht, die vorhin erlittene Niederlage wett zu machen und seine prahlerischen Worte sowohl in seinem eigenen Interesse wie in dem seines Majors in nachdrücklicher Form richtig zu stellen. Franziska erleichtert ihm sein Vorhaben, und als er sich nach der Versicherung, wie er hundert und aberhundertmal den Major habe sagen hören: „Das muß ein Schurke von einem Soldaten sein, der ein Mädchen anführen kann", mit der Beteuerung entfernt: „So denk' ich auch, Frauenzimmerchen", da hat sie ihm vergeben und gesteht ihr Wohlgefallen an dem frischen, soldatig-kernigen Manne ohne Ziererei offen ein (11. Auftr.).

Die heraustretende Minna ist enttäuscht, Tellheim nicht mehr vorzufinden, und bedauert, daß sie ihn nicht gleich für den Nachmittag dabehalten hat. Mit Bewunderung schwärmt sie von seinem Brief, der ein Absagebrief sein sollte und doch in jeder Zeile seine Liebe zu ihr verriet. Nur seinen zu großen Stolz findet sie an ihm tadelnswert, den Stolz, „auch seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken haben", und ein „Streich" ist ihr beigefallen, „ihn wegen dieses Stolzes mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern". Unsre Erwartung, nun etwas Näheres von diesem geplanten Streiche zu hören, geht jedoch vorläufig nicht in Erfüllung, denn Minna zieht Franziska in das Zimmer, um ihr dort die nötigen Anweisungen über die Rolle, die sie dabei spielen soll, zu geben (12. Auftr.).

b) Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

1. Auftritt. Auch Just fühlt mit gesundem Mutterwitz, daß der Brief, der, wie wir wissen, ein Absagebrief ist, zu einem Mittel der Annäherung wird; aber er faßt — sehr schief und komisch — auch die Bestellung Tellheims an Franziska als eine solche auf.

2. Auftritt. Die Worte „Sorgen Sie nicht; ich will schon aufpassen", die an Minna gerichtet zu denken sind, können nach der ganzen Situation nur den Sinn haben: „Ich will aufmerken, damit ich Näheres über Tellheim in Erfahrung bringe". — Die Auseinandersetzung über die verschiedenen Bedientennaturen ist einerseits ein Beitrag zur Vorgeschichte Tellheims; sie würde indessen zu breit erscheinen, wenn nicht ein Thema der Dichtung auch das Thema der Ehre und ihrer Gegensätze wäre. Die Szene hat nun die Nebenbedeutung, in der niederen Sphäre uns die Gegensätze von relativer und absoluter Ehre vorzuführen, ganz wie später die Auftr. IV, 2 in den höheren Gesellschaftskreisen. Just ist ein „Vieh" und der „allerschlechteste" von Tellheims Leuten in Franziskas Augen, also nicht im Besitz der relativen Ehre; aber er ist ein „ehrlicher Kerl" d. h. im Besitz der absoluten Ehre. Seine ehemaligen Genossen waren alle „gute, tüchtige Leute", „gute Freunde" der Franziska und im Besitz ihrer Achtung (also

der relativen Ehre), in Wahrheit aber unehrlich und „Galgenvögel", also nicht im Besitz der absoluten Ehre. Der Gewinn der Gegenüberstellung ist die Selbsterkenntnis und das Bekenntnis Franziskas im 3. Auftritt, Anfang: „Ich verdiene den Biß! . . . Ich setzte die Ehrlichkeit (d. h. Ehrenhaftigkeit) zu tief herab. Ich will die Lehre nicht vergessen." (Anerkennung des höheren Wertes der absoluten Ehre, sowie des geringeren der relativen Ehre.)

3. Auftritt: Der Kern des Auftritts ist der Bericht des Wirts über die kleine ergreifende Szene, die sich nach dem unvermittelt abbrechenden 2. Aufzug noch auf dem Vorsaal zwischen den Liebenden abgespielt hat, und über die niederschmetternde Wirkung dieses Ausgangs auf Minna. Der Bericht ist in seiner ganzen Anlage ein Meisterstück dramatischer Technik. In einem Lustspiel mußte ein derartig tragisches Ereignis, wie das geschilderte, seiner stofflichen Wirkung möglichst entkleidet werden; deshalb hatte Lessing schon den ganzen Auftritt hinter die Bühne verlegt. Aber auch die einfache Schilderung, etwa durch Minna, hätte dem Hörer noch zuviel Anlaß zu Traurigkeit und Rührung gegeben; so fand der Dichter den prachtvollen Ausweg, den Bericht dem komischen Schwätzer des Stückes, dem Wirt, zuzuschieben, in dessen Munde das Pathos der Szene zur Travestie herabsinkt und vom Zuhörer als komische Übertreibung belacht wird.

4. Auftritt. Der „ehrliche" und gerade Werner ist bei aller Grobheit („der Major sollte diesen Freund — nämlich den Wirt — totschlagen lassen") ein in das Feinere übertragenes Gegenbild zu Just. Der Wirt tritt vor diesen Waffen den Rückzug an, nicht ohne den Versuch gemacht zu haben, nach beiden Seiten schön zu tun durch die empfehlende Bemerkung einerseits über Werner der Franziska gegenüber, sodann über Tellheim gegen Werner. Das letztere geschieht in heuchlerischer Verwendung der früher (II, 2) von Minna gehörten Äußerung: „der König kann nicht alle verdienten Männer kennen, und wenn er sie kennte, nicht alle belohnen". So entgeht der Wirt auch diesmal dem verdienten Strafgericht, auf das wir nach den drohenden Eingangsworten Werners („da ist er ja") gespannt waren.

6. Auftritt. „Er will mein Geld nicht und versetzt lieber. Daran kenn' ich ihn"; d. h. den stolzen Vertreter starrer Prinzipien, die ihn die Sprache des natürlichen Herzens, der Treue und Liebe verkennen lassen, so sehr er diese Empfindungen selbst auch kennt. Ein innerer Widerspruch in seinem Wesen. Den Standpunkt natürlicher Herzensgüte vertritt ganz und voll Werner. Seine Bereitwilligkeit, seinem Herrn, aber ebenso auch der Witwe Marloff zu helfen, der Wunsch, beiden zu dienen, gibt auch auf die natürlichste Weise das Mittel an die Hand, dem Major in einer möglichst wenig drückenden Weise Geld zuzuschieben („der Schneller", d. i. eine List; von schnellen = täuschen, einem einen Streich spielen). Natürlichste Anspinnung einer neuen kleinen Verwicklung innerhalb der großen, deren Beobachtung auf uns erheiternd wirkt, weil gleichzeitig damit unsere Erwartung auf die Wirkung und Entdeckung der List gerichtet wird.

7. Auftritt. Die ganze Szene ist dreiteilig:

1) Werner sucht dem Major das Geld durch eine Notlüge zuzuschieben (Frau von Marloff) und wird dabei entlarvt.

2) Werner sucht dem Major vergeblich das Geld in freundschaftlicher Überredung aufzudrängen, dadurch daß er die von diesem angegebenen Gründe entkräftet.

3) Werner erreicht schließlich ein halbes Nachgeben des Majors, indem er ihm durch Umkehrung der Sachlage die sittlich zerstörende Wirkung seiner Weigerung zeigt.

Schon der Rezensent in den „Hamburger Unterhaltungen" (1767) fand die außerordentliche Schönheit der „Argumente" heraus, mit denen Werner den Major widerlegt. „Er greift ihn nie mit allgemeinen frostigen Sentenzen an, sondern immer mit Gründen, die von ihren eigenen individuellen Verhältnissen entlehnt sind und der ganzen Szene eine ausnehmende Wahrheit geben." — Bedeutsam für Tellheims Auffassung vom Soldatenstande ist seine Äußerung: „man muß Soldat sein für sein Land oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird." In dem zweiten Falle befindet sich Tellheim, der Kurländer (vgl. dazu auch V, 9); aber er hat auch volle Würdigung für die Vaterlandsidee und für die Ehre, für das Vaterland zu kämpfen, wenn auch der Begriff eines Volksheeres und der allgemeinen Wehrpflicht der damaligen Zeit noch fern lag. — „Da Paul!" Daß der Major Werner mit seinem Vornamen anredet, ist ein Zeugnis für seine innere Bewegung. Die Aussprache hat ihm den Wert von Werners mannhafter Freundestreue aufs stärkste zum Bewußtsein gebracht.

8. u. 9. Auftritt. Sie bestärken das Gefühl, daß die Annäherung der Subalternen auch die Annäherung der Herrschaften erleichtern werde.

10. Auftritt. Die Anknüpfung soll eine persönliche werden; der Brief Tellheims, der seine „Rechtfertigung und alle die Gründe und Ursachen" seiner Weigerung enthält, wird ihm deshalb zurückgegeben. Er soll mit dem Fräulein von Barnhelm ausfahren, damit er sich zu dieser, diese sich zu ihm offen vor aller Welt bekennen könne, ein wenn auch äußerliches, so doch bedeutsames Mittel zur Wiederherstellung der relativen Ehre im Sinne der Anerkennung vor der Welt. Daß der Brief erbrochen und von Minna gelesen ist, erhöht die beruhigende und erheiternde Wirkung dieser Annäherung; ebenso wirkt die Aufforderung, im Gesellschaftsanzuge zu erscheinen, „nicht gar zu brav (d. h. soldatisch) und preußisch", d. h. auch in nicht gar zu kriegerischer Stimmung. Tellheims Nachgiebigkeit erhält uns in der Hoffnung auf einen heiteren Ausgang; aber seine Äußerung: „er dürfe weder in Minnas, noch in seinen Augen verächtlich werden", zeigt die Schwere des Konfliktes und des noch zu lösenden Problemes. — Es ist ein Zeugnis vollster Anerkennung für Werner, die nach der voraufgegangenen Szene doppelt wohltuend wirkt, wenn Tellheim vor Franziska erklärt, Werner gegenüber keine Geheimnisse zu haben. Dafür muß Werner den häßlichen Verdacht beseitigen, den seine wohlgemeinte, aber ungeschickte Art, Tellheim

zu verteidigen, hätte aufkommen lassen können. Und Tellheim selbst bezeugt seine volle Ehrenhaftigkeit in seinem Benehmen den Frauen gegenüber.

12. Auftritt. Die Szene faßt den Gewinn zusammen, der sich aus der stehen gebliebenen Handlung in bezug auf die Stellung Tellheims ergeben hat: er hat sich als ein durch und durch ehrenhafter („ehrlicher") und edler, in seiner Liebe treuer Mann erwiesen; aber sein Fehler ist der Stolz, und „unverzeihlicher Stolz bleibt es, seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken haben". Aus Stolz hatte er dem Freunde gegenüber denselben Standpunkt eingenommen und dafür von Werner eine nachdrückliche Lektion empfangen; diese bereitet auf die andere vor, die ihm nicht erspart werden kann, wenn er auch der Geliebten gegenüber den Standpunkt eigensinnigen Stolzes festhalten sollte. Auf diesen „Streich", ihn „wegen dieses Stolzes mit ähnlichem Stolze ein wenig zu martern", wird zum Schluß hingewiesen. Es wird ein Spiel werden, in welchem alle drei (T., M., Fr.) eine Rolle zu übernehmen haben, ein Spiel mit heiterem Ausgang, also ein Lustspiel, hoffen wir nach einer so heiteren Ankündigung, eine Frauenintrige im Sinne einer neckischen Frauenlist.

c) Übersicht.

Die Szenen des Aufzuges gliedern sich zwanglos in drei Gruppen:

1) 1.—3. Auftritt. Dieser Teil hat die Aufgabe, die Handlung, die am Ende des vorigen Aufzugs abzureißen und zum Stillstand zu kommen schien, aufs neue in Fluß zu bringen. Mittel einer neuen Anknüpfung zwischen den Liebenden sind der von Just überbrachte Brief und die Bitte Tellheims um eine Unterredung mit Franziska. Der nachträglich vom Wirt gegebene komische Bericht über die Abschiedsszene soll unsere Befürchtungen über einen tragischen Ausgang vollends zerstreuen.

2) 4.—7. Auftritt. In diesem Hauptteil des Aufzuges kommt die Handlung scheinbar schon wieder zum Stillstande, aber nur scheinbar. In der ersten Szenengruppe (4. u. 5. Auftr.) vollzieht sich die persönliche Annäherung zwischen Werner und Franziska und leitet eine die Haupthandlung begleitende Nebenhandlung ein; zugleich aber wird hier die Handlung der folgenden Szenengruppe (6. u. 7. Auftr.) vorbereitet, in der Werner zum ersten Male den starren Ehrbegriff Tellheims erschüttert. Dieser Erfolg Werners ist doppelt bedeutsam als Parallele und als Vorstufe für das folgende ähnliche Vorgehen Minnas.

3) 8.—12. Auftritt. Hier sehen wir die im ersten Teil doppelt wieder angeknüpfte Handlung langsam vorwärtsschreiten. Ein neues Zusammentreffen der Liebenden wird in sichere Aussicht gestellt, zugleich aber auch eine neue Verwickelung. Nebenher wird auch die im 2. Teil aufgeschlossene Nebenhandlung gefördert.

So kann man das Urteil Goethes nur bedingt gelten lassen, wenn er meint, daß die Handlung im III. Aufzug stockte, nur weil „Lessing Lust an den Charakteren gewonnen habe und nun mit diesen spiele und sie zu einzelnen Szenen ausmale, die als solche recht schön seien". Mit bewußter

Absicht hat Lessing die persönliche Gegenüberstellung der beiden Hauptpersonen in diesem Aufzug vermieden, und indem er sie dem folgenden Aufzuge vorbehielt, statt dessen hier alle Mittel angespannt, um diese weitere Wiederannäherung so glaubhaft wie möglich zu machen. Natürlich mußten dabei die eigentlichen Konflikte in diesem Aufzug zurücktreten und der Eindruck erweckt werden, daß die Handlung stocke. Ein gewisses retardierendes Element wird man dem III. Aufzuge nicht absprechen können; er hat aber niemals abschwächend gewirkt, im Gegenteil, der III. Aufzug entläßt den Zuschauer in erhöhter Spannung.

4. Aufzug.

a) Die Handlung.

Auf der Bühne im Zimmer des Fräuleins ein gedeckter Tisch. Minna und Franziska haben soeben ihre Mahlzeit beendet und stehen auf, worauf Diener den Tisch abräumen und den Kaffee auftragen. Während der dadurch entstehenden Unruhe wechseln die beiden Mädchen ein paar kurze Bemerkungen über dies seltsame Mahl, bei dem sie nicht von Tellheim sprechen wollten und dafür um so mehr an ihn gedacht haben. Bald jedoch spitzt sich das Gespräch zu und läßt einen tieferen Gegensatz zwischen den beiden ahnen, als Minna auf die Lektion kommt, die sie Tellheim geben will. Er soll hören, daß sie unglücklich und verlassen sei; dann würde er sie der ganzen Welt streitig machen. Aus diesen Andeutungen, ohne nähere Kenntnis der Einzelheiten, können wir uns noch immer kein deutliches Bild von Minnas Vorhaben machen. Unsere Erwartung aber, daß sich Minna durch Franziskas Mißbilligung zu einer nochmaligen genaueren Darlegung — die erste ist offenbar unmittelbar nach dem dritten Aufzug, also vor Tisch noch erfolgt — bewegen lassen würde, wird enttäuscht, da Minna mit plötzlichem Ruck den Spieß umkehrt und Franziska mit ihrer Neigung für den Wachtmeister aufzieht. Ehe Franziska diesen unerwarteten Hieb parieren kann, wird das Gespräch plötzlich unterbrochen (1. Auftr.).

In der Tür erscheint eine völlig fremde Gestalt, wie wir später erfahren, Riccaut de la Marliniere; bei dem Anblick der Damen prallt er zurück, ohne sich jedoch zu entfernen. Aus seinen deutschfranzösischen Brocken errät Franziska, daß er zu dem Major Tellheim will. Dadurch wird Minnas Interesse erregt und sie, die sich zuerst im Hintergrunde gehalten hat, tritt jetzt vor und nimmt das Gespräch in die Hand. Da sie dem Besucher Tellheims neue Wohnung nicht angeben kann, so erbietet sie sich, dem Major die Nachricht, mit der Riccaut gekommen ist, zu übermitteln, und wir hören nun, nachdem Minna das Ansinnen, die Unterhaltung französisch zu führen, abgelehnt hat, in dem seltsamen halbdeutschen, halbfranzösischen Kauderwelsch von Riccaut, daß Tellheims Sache „sei auf den Point zu enden und gut zu enden“. Riccauts Gewährsmann ist „die Minister von der Kriegsdepartement“ und Riccaut selbst schreibt sich kein kleines Verdienst an der günstigen Erledigung zu, anderseits aber muß es unser

Befremden erregen, daß er weder Namen noch Wohnung des Ministers weiß, zu dessen vertrauten Freunden zu gehören er sich rühmt, und wir nehmen daher seine Mitteilung nicht ohne gewisse Zweifel entgegen. Noch mehr staunen wir, als er in pomphafter Art sich vorstellt und seine Titel aufzählt, mit denen seine traurigen Lebensschicksale und sein armseliger gegenwärtiger Zustand in seltsamem Kontrast stehen. Er ist nicht nur ein abgedankter Offizier, sondern auch völlig mittellos (me voilà exactement vis-à-vis de rien) und insofern ein Schicksalsgenosse Tellheims. Dagegen unterscheidet er sich von diesem ganz und gar durch die Offenherzigkeit, wie er sofort sein Unglück auskramt und dadurch ein Almosen in Gestalt eines Darlehens zu erlangen sucht. In feinsinniger Weise kommt ihm Minna zu Hilfe, indem sie an seine Erzählung, daß er sich durch das Spiel vollends ruiniert habe, anknüpft und ihm zehn Pistolen (= 150 Mark) als Spieleinsatz anbietet. Riccaut nimmt die Summe ohne ein Wort des Dankes wie etwas ganz Selbstverständliches hin und wird, sicher gemacht durch seinen leichten Erfolg, so zudringlich, daß er diese Geldquelle auch für die Zukunft in Beschlag zu nehmen sucht („So komm ik holen Rekruten. Nit wahr, ihro Gnad?"). Mit dieser Dreistigkeit holt er sich allerdings bei Minna, der jetzt die Augen aufgehen, eine gründliche Absage. Da zeigt sich der Franzose, in seiner Eitelkeit verletzt und Minnas Mahnung zur Vorsicht mißverstehend, auf einmal in seiner wahren Gestalt: mit überlegener Miene rühmt er seine Geschicklichkeit im Spiel und setzt auf französisch all die feinen Griffe auseinander, mit denen er das corriger la fortune zu üben versteht. Zu spät merkt er, welche Blöße er sich in seiner Eitelkeit gegeben, und verabschiedet sich eilig von den verdutzten Mädchen (2. Auftr.).

Franziska findet zuerst die Sprache wieder und gibt in flammenden Worten ihrer Entrüstung Ausdruck. Aus härterem Holze als die gutmütige Minna und nicht so leicht gerührt, hat sie rascher den „Bettler", den „Spitzbuben" in Riccaut durchschaut und überhäuft nun ihre Herrin mit leidenschaftlichen Vorwürfen wegen ihrer falsch angewandten Freigebigkeit. Minna bewahrt demgegenüber ihre überlegene Ruhe als vornehme Dame; sie tröstet sich über ihren Mißgriff mit der nachdenklichen Betrachtung, daß schlechte Menschen doch auch Menschen sind „und öfters bei weitem so schlechte Menschen nicht, als sie scheinen". Dann kehren ihre Gedanken zu Tellheim zurück, und sie wundert sich, daß er noch nicht erschienen ist. Franziska, die ihren Ärger nicht so rasch verwinden kann und daher in gereizter Stimmung ist, sucht Minna noch einmal von der Lektion, die sie Tellheim erteilen will, abzubringen, aber ohne Erfolg (3. Auftr.).

Statt des erwarteten Majors erscheint der Wachtmeister mit der Meldung, daß Tellheim unterwegs durch den Kriegszahlmeister aufgehalten worden sei und daher ein paar Minuten später kommen werde. Während Werner diese Meldung durchaus dienstlich nimmt und in militärisch-subalterner Weise erledigt, mit gemessenen Worten und in steifer Haltung, sucht Franziska, nicht gewöhnt, ihren Gefühlen in Minnas Gegenwart Zwang anzutun,

mehrmals mit dem Wachtmeister ein Gespräch anzuknüpfen. Diese vergeblichen Bemühungen, die an Werners feierlicher Amtsmiene scheitern, wirken nach dem Ernst der letzten Szene doppelt erheiternd (4. Auftr.).

Nach Werners gravitätischem Abgang kann Minna, an das Gespräch im 1. Auftritt anknüpfend, es sich nicht versagen, ihre Jungfer ein wenig mit ihrer Schwärmerei für den Wachtmeister zu necken. Franziska läßt sich aber durch den Spott nicht beirren, sie verteidigt Werner trotz der eben empfangenen Zurückweisung tapfer und liefert damit den besten Beweis für die Tiefe der von ihr gefaßten Neigung. Mit geschickter Wendung sucht sie von Minna die Erlaubnis zu einer kleinen Plauderei mit dem Wachtmeister draußen auf dem Vorsaal zu erhaschen, aber das Fräulein schlägt es ihr ab, weil sie das Mädchen als Helferin bei ihrem gegen den Major geplanten Streich jetzt nicht entbehren kann. Im letzten Augenblick vor Tellheims Eintreten hat Minna noch einen neuen Einfall, ohne jedoch auch hier ihre letzten Zwecke zu enthüllen; sie vertauscht den Verlobungsring, den sie selbst an der Hand trägt, gegen den Ring Tellheims, den sie am Morgen (II, 2) vom Wirt eingelöst hat (5. Auftr.).

Tellheim erscheint frisiert und in Schuhen d. h. mit Kniestrümpfen und -hosen, wie es Franziska verlangt hatte (III, 10), aber im nämlichen Kleid wie vorher, ein Zeichen seiner Dürftigkeit und eine Bestätigung von Justs Erzählung, daß ihm der Kammerdiener mit der ganzen Garderobe durchgegangen sei (II, 2). Sein Verhalten ist anfangs gemessen und förmlich; mit überlegener Ruhe sucht er Minnas Andringen abzuwehren. Aber auch Minna geht sehr klug und überlegt vor. Zunächst sucht sie halb scherzhaft vorsichtig zu ergründen, ob er vielleicht inzwischen seine Meinung geändert habe („waren wir nicht vorher Kinder?"). Als sie ihn noch auf dem alten Standpunkt findet, schwenkt sie sofort ab, und indem sie den Wunsch nach einer gemeinsamen Ausfahrt, der ja den Vorwand für die erneute Zusammenkunft hat abgeben müssen, erneuert, läßt sie wie absichtslos ein Wort über die bevorstehende Ankunft ihres Oheims fallen. Mit Staunen vernehmen wir, wie die Nennung dieses Namens in dem Major sehr gemischte Gefühle auslösen muß, da dem Verlöbnis bisher noch die Einwilligung des Grafen fehlte. Indessen der Major läßt sich nur einen Augenblick aus der Fassung bringen, und als ihn Minna der Einwilligung des Grafen versichert, ist er schon wieder ganz Abwehr. Vorwurfsvoll beklagt er sich, daß sie seinen Brief zurückgewiesen habe. Minna läßt die Frage, ob sie den Brief gelesen habe oder nicht, offen und entwickelt mit Lebhaftigkeit ihre weibliche Auffassung des Ehrbegriffs, nämlich daß es Tellheims Ehrenpflicht wäre, sie nicht sitzen zu lassen und durch Aufhebung der Verlobung vor ihren Landsleuten zu kompromittieren. Aber Tellheim bleibt kühl und ironisiert mit verbitterter Selbstkritik Minnas Auffassung, indem er, wie schon am Vormittag (II, 9), die Verschlechterung seiner Lage durch ein vierfaches Unglück als Hinderungsgrund geltend macht („einen abgedankten, an seiner Ehre gekränkten Offizier, einen Krüppel, einen Bettler"). Anders als am Vormittag sucht Minna ihn diesmal durch ein sorgfältiges

Eingehen auf die einzelnen Punkte zu widerlegen, und der herzliche, leicht scherzhafte Ton, den sie dabei anschlägt, bringt sie auch zunächst ein Stück vorwärts, so daß Tellheim unwillkürlich gleichfalls in einen vertraulicheren Ton fällt („liebe Minna"). Aber sie zerstört diese Wirkung wieder, indem sie, durch ihren Erfolg übermütig geworden, bei der Erörterung seiner Verwundung sich in ihren Scherzen zu weit gehen läßt und durch ihren mutwilligen, an Herzlosigkeit streifenden Ton Tellheim aufs neue zurückstößt. Ein unüberbrückbarer Gegensatz tut sich jedoch erst bei der Besprechung der Ehrenkränkung auf, die Minna wohl absichtlich zunächst beiseite gelassen und dann ziemlich nebensächlich behandelt hatte („weil Sie verabschiedet sind, nennen Sie sich an Ihrer Ehre gekränkt"). Die Aufklärung dieses dunklen Punktes aus der Vorgeschichte bedeutet für uns eine neue Überraschung, um so mehr als sie an ganz unerwarteter Stelle, bei der Erörterung von Tellheims Verarmung einsetzt. Auch ist die ganze Sache tatsächlich ziemlich verwickelt, so daß Minna wohl die Wahrheit spricht, wenn sie Tellheims Brief, den sie jetzt gelesen zu haben zugibt, in diesem Punkte nicht verstanden haben will. Tellheim hatte, mit der Beitreibung der Kriegskasse beauftragt, dem sächsischen Kreise, der die geforderte Kontribution nicht zahlen konnte, aus Edelmut die fehlende Summe vorgeschossen und sich darüber von der Vertretung des Kreises, den Ständen, einen Wechsel oder einen Schuldschein über die Höhe der Summe (Valuta) ausstellen lassen. Als er nach dem Frieden diesen Wechsel bei der Kriegskasse in Berlin präsentierte, um ihn durch diese amtliche Stelle einziehen (ratihabieren) zu lassen, wurde der Wechsel beanstandet und eine betrügerische Handlung dahinter vermutet. Man folgerte dabei so: Tellheim habe sich mit den Ständen auf die niedrigste zulässige Summe geeinigt, und diese sei von den Ständen auch richtig bezahlt worden; für sein Entgegenkommen habe Tellheim als persönliche Belohnung, als „Gratial", den Wechsel erhalten, und die Geschichte von dem Vorschuß sei nur erfunden, um den Betrug zu verschleiern. Das Zeugnis der sächsischen Stände und des Grafen Bruchsal, auf das Minna zunächst Tellheim vertröstet, konnte unter diesen Umständen natürlich als ein Zeugnis beteiligter Personen nicht ernstlich ins Gewicht fallen. Solange nicht der schlimme Verdacht durch einwandfreie Zeugen widerlegt ist, steht Tellheim um seiner edlen Tat willen vor der Welt, namentlich vor seinen ehemaligen Kameraden, als Betrüger gebrandmarkt, und seine Erbitterung wird uns dadurch um vieles begreiflicher. In diesem Augenblick enthüllt sich Minnas aufopfernde Liebe, aber auch zugleich ihre Lebensunkenntnis und weibliche Einseitigkeit. Der Besitz des geliebten Mannes ist ihr alles; ohne Zaudern ist sie bereit, auch einen Makel der äußeren Ehre mit in Kauf zu nehmen. Indem sie den Geliebten daran erinnert, wie eben jene gute Tat ihm zugleich ihre Liebe gewonnen hat, möchte sie ihn dazu überreden, daß er sich über die Verkennung und Mißdeutung seiner Tat hinwegsetze und an seinem Gewissen und ihrer Liebe genügen lasse. Dieses Ansinnen lähmt für ein paar Augenblicke Tellheims Willenskraft, so daß er sich ins Grübeln verliert, aber rasch rafft er sich wieder zusammen und hält mit eiserner Energie an

seinem alten Entschluß fest. Minnas erneute Aufforderung zur gemeinsamen Wagenfahrt lehnt er jetzt bestimmt ab, um seinen Verstand nicht zu verlieren, d. h. um sich durch Minnas Zureden nicht doch noch von seinem Entschluß abbringen zu lassen. Als er sich anschickt, seinen Entschluß, dem Verlöbnis zu entsagen, fest und bindend zu formulieren, unterbricht ihn Minna und schiebt den äußerlichen Bruch noch einmal hinaus, indem sie ihm ausrichtet, was sie kurz vorher von Riccaut über den günstigen Ausgang seiner Sache erfahren hat. Tellheim hat Ähnliches soeben auch von dem Kriegszahlmeister gehört: der König habe alles, was man gegen ihn vorgebracht hatte, niedergeschlagen und ihm sein Ehrenwort, sich nicht zu entfernen, zurückgegeben. Aber mißtrauisch und verbittert, vermag er diesen Gerüchten keinen rechten Glauben zu schenken, legt die vermutlich ergangene Entscheidung so ungünstig wie möglich aus und redet sich dabei in eine immer trotzigere Mißstimmung hinein. Als Minna ihn zu beruhigen sucht, wendet er seine leidenschaftliche Hitze gegen sie. Entscheidend formuliert er jetzt seinen Entschluß dahin: „Wenn man mir das Meinige so schimpflich vorenthält, wenn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht: so kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. Denn ich bin es in den Augen der Welt nicht wert zu sein." Damit ist die Entscheidung gefallen, der vorläufige Bruch vollzogen. Aber er geht noch weiter und läßt sich in seiner gereizten Stimmung hinreißen, auch Minna noch persönlich zu verletzen, indem er ihre Liebe eine „blinde Zärtlichkeit" schilt. Minna hat es aufgegeben, ihn zu überreden. Verletzt wendet sie ihm den Rücken und berät sich halblaut mit Franziska. Sie ist jetzt entschlossen, nachdem alle andern Bemühungen gescheitert sind, den verabredeten Streich auszuführen, und auch Franziska wagt nach dem zuletzt Gehörten nicht mehr zu widerraten. Dementsprechend ändert Minna mit einem Male völlig ihr Betragen. Während Tellheim in der Erkenntnis, zu weit gegangen zu sein, nach Entschuldigungen sucht, redet jetzt Minna in einem höhnischen und absichtlich verletzenden Tone, indem sie seine bisherigen Reden sich zu eigen macht und scheinbar persifliert. Tellheim steht gegenüber dieser neuen Wendung völlig verständnislos. Zögernd nimmt er den Ring aus ihrer Hand entgegen, den sie von ihrem Finger gezogen, in Wirklichkeit, wie wir, wissen, sein eigner, den er bei dem Wirt versetzt hatte, aber wie Tellheim annehmen muß, der Minnas, da diese zugleich mit schneidenden Worten die Verlobung für aufgelöst erklärt. Ihre nachträgliche Begründung trägt nicht dazu bei, die Situation zu klären: „Sie können der Meinige in einem Falle nicht sein; ich kann die Ihrige in keinem sein. Ihr Unglück ist wahrscheinlich; meines ist gewiß." Tellheim (und wir mit ihm) steht vor einem Rätsel, ohne Ahnung, welches Unglück gemeint sei, und ihr letzter Zuruf an ihn, ehe sie sich entfernt („Verräter!") ist vollends geeignet, seine Verwirrung zu steigern und ihm seine unglückliche Rolle ihr gegenüber ins Bewußtsein zu rücken (6. Auftr.).

Franziska bleibt bei dem erregten Tellheim zurück und entledigt sich nun mit Geschick der Aufgabe, ihm die nötigsten Aufklärungen im Sinne

Minnas über die neue Lage zu geben. Zögernd, bruchstückweise läßt sie sich die näheren Einzelheiten über Minnas angebliches Unglück entlocken: der Graf von Bruchsal habe sie enterbt, weil sie sich weigerte, den von ihm gewählten Bräutigam anzunehmen, und Tellheim die Treue gewahrt habe; darauf seien sie hierher geflohen, um bei Tellheim Schutz und Hilfe zu suchen. Diese Mitteilung führt eine völlige Verwandlung Tellheims herbei. Mit Mühe hält ihn Franziska zurück, daß er nicht hineinstürzt und sich Minna zu Füßen wirft, um ihre Verzeihung zu erflehen. Nachdem so Franziska ihre Aufgabe erfüllt hat, überläßt sie Tellheim sich selbst und begibt sich unter einem Vorwande zu Minna, um dieser von der Wirkung ihre Worte zu berichten (7. Auftr.).

Tellheims Erregung malt sich in seinen kurzen atemlosen Sätzen. Rasch überlegt er, was zu tun ist und stürzt schließlich davon, um Werner aufzusuchen und sich von diesem die nötigen Barmittel zu verschaffen (8. Auftr.).

So hat Minna recht behalten, wenn sie im 1. Auftritt bei der Rechtfertigung ihres Streiches gegen Franziska meinte: „Der Mann, der mich jetzt mit allen Reichtümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin". Da wir nun in die Einzelheiten des Streiches eingeweiht sind und seine erwartete Wirkung soweit eingetroffen sehen, können wir an dem heitern Ausgang nicht mehr zweifeln und sind doch gespannt, wie sich die neue Verwicklung lösen wird.

b) Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

1. Auftritt. Die Tellheim zu erteilende Lektion wird zwischen Minna und Franziska verabredet (vgl. die Verabredung der Intrige Marinellis und des Prinzen in der Emilia Galotti V, 1). Der leitende Gedanke ist: „der Mann, der mich jetzt mit allen Reichtümern verweigert, wird mich der ganzen Welt streitig machen, sobald er hört, daß ich unglücklich und verlassen bin." Diese Auffassung ist nur möglich auf dem Grunde unbedingten Vertrauens zu dem Geliebten (wie ergeben sie ihm ist, bezeugt noch einmal vorher das Wort: „ich habe an nichts als an ihn gedacht"); aber im Hintergrunde ruht auch etwas von einer feinen „Eigenliebe", d. h. von einem Egoismus, wie Franziska sehr ernsthaft, also warnend bemerkt. Hindeutung auf die leise Schuld, welche in Minnas Verhalten liegen wird, eine sehr ernsthafte Wendung herbeizuführen bestimmt ist und daher schließlich auch gesühnt werden muß. — Einzelnes. Wieder einfachste Zeitbestimmung: ein Bedienter räumt den Tisch ab.

2. Auftritt. Die Einführung Riccauts ist zunächst dazu da, den bevorstehenden glücklichen Umschlag in dem Geschick Tellheims zu melden. Riccaut tut Reporterdienste; er weiß zuerst von dem königlichen Handschreiben, hat zuerst den Feldjäger gesprochen; er ist es auch, der später dem Feldjäger (vgl. V, 6) auf der Parade die Adresse Tellheims angibt; so glaubt er zuversichtlich berichten zu können, „daß die Sak von dem Major auf den point ist, zu enden und gutt zu enden". Diese Meldung ist wichtig im Hinblick nicht nur auf die ganze Lage Tellheims, sondern auch auf die mit dem „Spiele" Minnas neu sich

vorbereitende Verschlingung. Denn sie enthält mittelbar eine Warnung vor diesem Spiel, das unnötig wird, wenn die nächste Zeit von selbst eine Lösung anderer Art mit sich bringen sollte, und das doch in seinem Ausgang verhängnisvoll werden kann. Wenn ferner Riccaut den Major in seiner Wohnung vergeblich aufsucht, so bringt diese Szene zugleich die schimpfliche Behandlung, welche Tellheim durch den Wirt erfuhr, uns noch einmal recht deutlich zum Bewußtsein, und wir verstehen seine Empfindungen im 6. Auftritt, das Berechtigte in seinen starren Anschauungen um so besser. — Anderseits soll Minna durch die Erfahrung, daß sie Gefahr läuft, von einem „Spitzbuben für seinesgleichen gehalten zu werden" (3. Auftr.), an den Wert des Besitzes auch der relativen Ehre erinnert werden. Wenn endlich ihre Natürlichkeit und Herzensgüte diesmal sie irregeführt hat, so wird das Einseitige in diesem an sich so edlen Charakterzuge deutlich, der den Gegensatz zu der an sich so edlen und doch auch einseitigen Auffassungsweise Tellheims bildet. Also schon unter diesen Gesichtspunkten ist die Einführung Riccauts für die innere Handlung der Dichtung nicht so ganz bedeutungslos, wie es auf den ersten Blick erscheint und wie so oft behauptet wird.[1])

Hätte diese Szene indessen nur diese Bedeutung, so wäre sie in der Tat etwas zu weit ausgesponnen und insofern episodischer Art. Sie erfüllt also noch eine andere, tiefere, gewissermaßen thematische Aufgabe; sie will uns den Wert der Offiziers- und Mannesehre, wie sie Tellheim in mancher Auffassung vertritt, zum Bewußtsein bringen, indem sie uns an einem Gegenbeispiel schlagend zeigt, wohin es am Ende führt, wenn ein Mann in einer derartigen sozialen Stellung einer laxen Ehrauffassung huldigt. Riccaut ist ein sehr berechnetes und äußerst wirkungsvolles Gegenstück zu Tellheim. Auch Riccaut ist „abgedankter Kapitän" (reformé), hat angeblich in dem Heeresdienst große Opfer gebracht („swansik tausend Livres"), ist so gut, wie auf das Pflaster gesetzt („mis sur le pavé"), hat keinen sou („me voilà exactement vis-à-vis du rien"), weiß nicht, „wovon leben"; aber er ist beflissen, den Schein vor der Welt, die relative Ehre zu wahren. Äußerlich ein „patenter Gentleman", der das Wort Ehre mit Vorliebe im Munde führt (honnêthomme, affaire d'honneur), von durchaus vornehmen Manieren — sonst würde er das Fräulein von Barnhelm nicht einen Augenblick täuschen und auch nicht einmal lügen können, daß er der Vertraute eines Ministers sei —, befindet er sich noch im Besitz der Ehre vor der Welt, dem der Wirt vielleicht seine Achtung nicht versagen würde; aber er ist ein verkommener Parasit, ein eitler renommistischer Geck, ein Schwindler und Glücksritter, ein falscher

1) Klotz, in der „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften": „Warum man sich, da es schon hundertmal erinnert worden, nicht entschließen kann, den Riccaut bei der Aufführung weg zu lassen, begreife ich nicht." — Schuchardt a. a. O. S. 5: „Noch mehr entbehrlich (als Al Hafi im Nathan) ist Riccaut für die Handlung in M. v. B., weswegen ihn Sime auch mit Recht „beiläufig eingeführt" nennt. Er hat für die eigentliche Handlung nur das Interesse, daß er von dem Umschwung in den Verhältnissen T.s zuerst Kunde gibt, und diese Aufgabe würde ein Brief, ein Diener oder etwas Ähnliches in gleicher Weise erfüllt haben." Auch Niemeyer a. a. O. S. 32 hält die Szene für „entbehrlich".

Spieler und gemeiner Betrüger, der sich weder dessen, noch auch zu betteln schämt. Sein „Prinzip, von dem er sich niemals entfernt", ist, daß man sich gegenseitig durchschwindeln, den König aber die etwaigen Verluste tragen lassen, daß man vor allem die Kunst verstehen und üben müsse, die Tellheim selbst in der besten und ehrlichsten Form verschmäht: corriger la fortune. Er hat seine Herren gewechselt wie der Bediente in I, 9 die Herrschaften, hat angeblich fünf Staaten gedient und in Wahrheit vielleicht nur den holländischen Generalstaaten („dem Staaten-General", s. 6. Auftr.), und zuletzt dem preußischen König. Er ist auch darin (s. oben zu III, 7) wie in allem anderen der direkteste Gegensatz zu Tellheim. Dieses Gegenbild zu der Ehrennatur Tellheims nun wird absichtlich in einem Augenblick vor Augen gestellt, wo Minna Gefahr läuft, das Berechtigte in Tellheims starrem Ehrbegriff nicht genügend zu würdigen (vgl. auch das S. 41 Gesagte), und somit ist dieser Szene vom Dichter eine sehr berechnete Stelle gegeben; sie ist keineswegs entbehrlich oder gar lästig.

Dazu kommen folgende weitere Nebenzwecke allgemeiner Art: 1. es sollte in dem Bilde von dem Hintergrunde des großen Krieges, das die Dichtung geben will, der Typus derjenigen Franzosen nicht fehlen, die bei Roßbach geschlagen wurden. Daß übrigens viele fremde Offiziere, selbst der feindlichen Armeen und auch der französischen, damals in die preußischen Dienste traten, berichtet Archenholz S. 179 (Reclam), 2. es sollte der modischen deutsch-französischen Sprachmengerei unter den Deutschen eine Karikatur dieser Unsitte entgegengehalten werden, 3. es sollte dem edlen Bilde eines „Soldatenglückes", wie das schließliche Los Tellheims und auch dasjenige Werners es darstellen (s. zum Schluß), das unedle Gegenstück einer gemeinen Glücksjägerei gegenübergestellt werden.

Einzelnes. Riccaut treibt die Unverschämtheit so weit, daß er den „dummen Deutschen" zu imponieren glaubt, wenn er in Selbstironisierung in seinen Stammbaum Namen hineinbringt, die eine deutliche Anspielung auf seine Schande sind. Das ist ganz offenbar der Fall bei der Bezeichnung „Seigneur de la Branche de Prensd'or" (vom Geschlecht der „Goldnehmer") und wahrscheinlich auch bei dem anderen „Seigneur de Pret-au-val" (Grundherr „von Schuldenthal"), wenn nicht die Konjektur Pret-au-vol, d. h. bereit zum Diebstahl, „Herr von Diebisch", noch berechtigter ist. Die Höhe seiner Unverschämtheit ist dann seine scheinbare Verwunderung über die Verwunderung von „Ihro Gnad", ihn „aus eine so groß, groß Familie zu hören, qui est véritablement du sang Royal".

Die bedeutsame Antwort Minnas auf seine naiv-sichere Aufforderung zu einer französischen Unterhaltung („in Frankreich würde ich es zu sprechen suchen, aber warum hier?") ist eine stolze Mahnung des Dichters an ganz Deutschland (Erich Schmidt), sowie andererseits die Schlußbemerkung des Franzosen über die deutsche Sprache als „eine arm, plump Sprak" zu einem glänzenden Ehrenzeugnis für diese und zugleich für den deutschen Charakter wird.

3. Auftritt. „Parbleu, Ihro Gnad, man kenn sik hier nit auf den

Verdienst". Franziska weist auf das unfeine „Parbleu" hin, mit welchem sich Riccaut einführte — schon diese Wendung hätte stutzig machen müssen —, und hebt treffend das hervor, was für die bodenlose Unverschämtheit des Franzosen am bezeichnendsten ist.

Minna hat sich als wenig gute Menschenkennerin erwiesen in demselben Augenblicke, wo sie im Vollbewußtsein ihrer Menschenkenntnis (s. oben 1. Auftr.) Tellheim zu prüfen sich anschickt. Sie sucht eine gute Seite an dem schlechten Menschen, dem spitzbübischen Franzosen, heraus und muß sich mit Recht warnen lassen, nicht an einem guten Menschen, wie Tellheim, die böse Seite aufsuchen zu wollen. Aber sie verharrt bei ihrem Entschluß, weil sie „es einmal so will" (Eigenwille, Eigenliebe s. 1. Auftr.; Seitenstück zu dem Eigenwillen Tellheims, s. oben III, 7).

5. Auftritt. Fräulein: „Das ist dein Wachtmeister, Franziska?" — Franziska: „Ja gnädiges Fräulein, das ist mein Wachtmeister." Beziehung auf den Schluß des 1. Auftritts.

6. Auftritt. Die große Szene zerfällt in drei Teile:

1. Der Eingang (bis zu Tellheims Wort: „Mein Fräulein, warum haben Sie meinen Brief nicht gelesen?").

2. Hauptteil: Der Konflikt infolge der verschiedenen Auffassungen vom Ehrbegriff.

a) Die Fassung des Problems (bis zu Tellheims Worten: „Ja gnädiges Fräulein, daran erkenne ich Ihre Landsmännin usw."). Der Widerspruch in der verschiedenen Ehrauffassung tritt schroff hervor. Tellheim meint, daß ihm die Ehre (die relative) befehle, Minna aufzugeben; Minna, daß eben die Ehre (die absolute) ihm befehlen müsse, ein „ehrliches" Mädchen (d. h. ein Mädchen von Ehre) nicht sitzen zu lassen, nicht zu beschimpfen, sich nicht „eines so häßlichen (d. h. schimpflichen) Streiches" schuldig zu machen, wie des Wort- und Treubruches an der ihn treu liebenden Geliebten.

b) Erste Stufe (bis zu Tellheims Worten: „Sie wollen lachen, mein Fräulein usw.") Widerlegung der uns schon bekannten Nebenpunkte in der Gedankenreihe Tellheims, daß er als ein abgedankter Offizier, ein Krüppel und Bettler, an sein Schicksal das des Fräuleins von Barnhelm nicht ketten dürfe. Der später seinem vollen Inhalt nach heraustretende Hauptpunkt (der an seiner Ehre gekränkte Offizier) wird hier nur im allgemeinen angedeutet. — Die Gedankenreihe Minnas: Ausgangspunkt (Thesis): in Tellheims Geschick sei Böses und Gutes untereinander gemischt. Tellheims Verabschiedung sei ein Glück, das sie sich kaum hätte träumen lassen; der „Krüppel" sichere sie vor seinen Schlägen; der „Bettler" werde Anlaß, daß der Oheim die von Tellheim den Ständen vorgeschossene Summe mitbringen werde. Alle die Gründe Tellheims beruhen auf Übertreibung. Um das Tellheim fühlbarer zu machen, greift Minna selbst zu Übertreibungen (wenn sie sogar von Schlägen spricht, so bleibt das auch in dieser mutwilligen Übertreibung unzart und für uns anstößig); aber der nur neckische und mutwillige Ton zeigt, wie II, 9, s. oben S. 41, daß Minna Tellheims

Lage nicht genügend würdigt; sie kann diesen daher auch nicht überzeugen, sondern weckt in ihm naturgemäß eine bittere Stimmung.

c) Zweite Stufe (bis zu Minnas Wort: „Und das ist Ihr Ernst, Herr Major?"). Die Verschärfung der Gegensätze bis zum Bruch. Die Überleitung ist wiederum die allernatürlichste. Minna selbst hat die Sprache auf das den Ständen von Tellheim gemachte Darlehen, die edle Tat, aus welcher dem Major ein Verbrechen gemacht wird, gebracht (s. oben b). Dieses „Rätsel" hat die Erzählung Tellheims zu lösen. Die edle Tat Tellheims entsprang aus demselben Mitleid und derselben Großmut, welche er der Witwe Marloffs gegenüber bewiesen hatte, und ist ein Zeugnis desjenigen Adels der Gesinnung, in der das Wesen der absoluten Ehre gegründet ist. Was edelste und ehrenhafteste Aufopferung war, wird durch eine unglückselige Verschlingung der Verhältnisse als Bestechung (Annahme eines „Gratials"), als Unterschleif und Betrug, also als eine der unehrenhaftesten Handlungen ausgelegt. Tellheim ist also nicht nur um sein Eigentum gekommen — denn selbst wenn der Wechsel bezahlt werden sollte, wird er schwerlich an ihn, sondern an die angeblich geschädigte preußische Kasse bezahlt werden, und das Zeugnis der Stände und des Grafen von Bruchsal wird als ein Zeugnis beteiligter Personen mit Hohn abgewiesen werden —, sondern es scheint brandmarkende Ehrlosigkeit dauernd auf Tellheim zu ruhen; und dies, nicht der Abschied, die Verwundung, die Verarmung, macht es ihm unmöglich, der Verlobte des Fräuleins von Barnhelm zu bleiben. Tragischer Ernst der Lage, um so erschütternder, wenn die Verkehrung eben der Tat, welche ihm die Liebe Minnas gewann, nun den Verlust der Geliebten herbeiführen soll. So scheint das Lustspiel an die Grenze einer Tragödie heranzureichen, wenn nicht für uns die Hilfe schon in Sicht wäre, und wenn wir nicht gleichzeitig erführen, daß von Minna weder die einzelne Tat, noch Tellheim selbst je „verkannt" werden wird, daß ihr vielmehr der volle Einblick in Tellheims Vollbesitz der absoluten Ehre volle Entschädigung für den Verlust seiner relativen Ehre ist. Ja, in ihren Augen ist es eine höhere Fügung der „Vorsicht" (Vorsehung), die den „ehrlichen (d. h. im Vollbesitz der absoluten Ehre befindlichen) Mann" dadurch habe schadlos halten wollen, daß jene Tat ihm ihre Liebe erworben habe. — Scharfe Hervorhebung des Konfliktes zwischen den entgegengesetzten Auffassungen vom Ehrbegriff im absoluten und relativen Sinne; zu dem Wesen der relativen Ehre gehört die Anerkennung vor der Welt, daher hier so oft die Verwendung des Wortes „verkennen".

Weitere Zuspitzung des dialektischen Kampfes zu dem Gegensatze: „das Gespenst der Ehre" und sein Bann; das Recht der Geliebten und die Pflicht gegen sie; — die Höhe in der Ausführung Tellheims, die mit den Worten: „wenn nicht noch ein glücklicher Wurf usw." anhebt und erst am Ende dieses Abschnittes c („ich wollte sagen usw.") zur Vollendung kommt. In dieser enthält die erste Hälfte („wenn man mir das Meinige so schimpflich vorenthält, wenn meiner Ehre nicht die vollkommenste Genugtuung geschieht, so

kann ich, mein Fräulein, der Ihrige nicht sein. Denn ich bin es in den Augen der Welt nicht wert, zu sein. Das Fräulein von Barnhelm verdient einen unbescholtenen Mann. Es ist eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trägt, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen") das Recht Tellheims und seiner Anschauung, während der Schlußsatz („es ist ein nichtswürdiger Mann, der sich schämt, sein ganzes Glück einem Frauenzimmer zu verdanken, dessen blinde Zärtlichkeit —") in ein schweres Unrecht umschlägt und es rechtfertigt, wenn Minna dann mit ihrem „Spiel" eingreift.

Was zwischen jenem Ausgangs- und diesem Endpunkt liegt, sind angstvolle Versuche Minnas, eine Lösung herbeizuführen noch ohne Verwendung des äußersten Mittels, nämlich ihres „Streiches" (Spieles), und Tellheim aus seiner stieren Betrachtung des „Gespenstes der Ehre" herauszureißen (Zeugnis seiner Stimmung ist die sarkastische Ausdeutung ihrer Hinweisung auf seine Geistesverwandtschaft mit Othello, dem Mohren von Venedig, der ebenso wie er, der Kurländer, törichterweise „seinen Arm und sein Blut einem fremden Staat vermietet habe"); dazu dienen 1. die erneute Aufforderung zur gemeinsamen Ausfahrt und 2. die Hinweisung auf die gute Nachricht Riccauts von dem königlichen Handschreiben, das bereits unterwegs sei. Schließlich wendet man sich noch einmal zu dem A und O des ganzen Konfliktes, den entgegengesetzten Auffassungen vom Ehrbegriff, versteift sich auf die beiderseitigen Anschauungen, nur um ihrer Unverträglichkeit desto mehr inne zu werden. (M.: „die Ehre eines Mannes, wie Sie —", d. h. ist als absolute erhaben über alle Mißachtung und Verkennung. Berechtigung und Einseitigkeit dieser Anschauung. — T.: „Nein, mein Fräulein, Sie werden von allen Dingen recht gut urteilen können, nur hierüber nicht. Die Ehre ist nicht die Stimme unseres Gewissens, nicht das Zeugnis weniger Rechtschaffenen —", sondern auch als relative die Anerkennung vor der Welt. Berechtigung und Einseitigkeit Tellheims, vor allem auch in der harten Form: Minna verstehe nichts von Ehre. — M.: „die Ehre ist — die Ehre", d. h. Verzichtleistung auf eine logische Verständigung über einen Begriff, dessen Wesen nur gefühlt werden könne. Berechtigung und Einseitigkeit Minnas.) Recht und Unrecht Tellheims; aber es überwiegt das Unrecht, von neuem verkennt er in seiner einseitigen Anschauung, wie zuvor Just (I, 8) und Werner (III, 7) gegenüber, das Recht der Treue und Liebe und das Wesen der aufopfernden Großmut (s. oben S. 48), und zwar diesmal in so verletzender Weise, daß dafür eine Nemesis und Sühne gerechtfertigt, ja nötig wird. Das erkennt selbst Franziska an, so kühl sie sonst auch dem verabredeten Streiche Minnas gegenübersteht; ihr Urteil: „ich rate nichts, aber freilich macht er es Ihnen ein wenig zu bunt." — Das Ganze eine äußerst kunstvolle Führung des Dialogs zu dem Bilde vollendeter Dialektik, d. h. der Kunst, im Widerspiel von Rede und Gegenrede logische und ethische Ergebnisse zu entwickeln.

3. Der Beginn des „Spiels"; Minna führt ihren Streich aus. Die voraufgegangene Erinnerung an die nahende Hilfe erhält uns gegenwärtig,

daß das Spiel einen heiteren Ausgang nehmen werde. Vor allem aber beruhigt uns die Rückgabe des Ringes an Tellheim, denn damit erfolgt eine neue tatsächliche und äußerliche Anknüpfung ihres Verhältnisses (Verlobung) in demselben Zeitpunkt, wo sie scheinbar dies Verhältnis zu lösen (Entlobung) im Begriff steht.

7. Auftritt. Der Widerspruch in Franziskas Erzählung („der Graf von Bruchsal hat das Fräulein enterbt" usw.) gegen Minnas eigene Worte im Anfang von IV, 6 („er ist Ihr Freund" usw.) ist nicht so ins Gewicht fallend, als daß Tellheims Mißtrauen dadurch rege werden müßte. Eines von beiden muß natürlich falsch sein, daher ist Tellheim unter dem lebhaften Eindruck des eben Gehörten natürlich leicht geneigt, jene mehr beiläufig getane Erzählung Minnas für falsch zu halten. Daß er sie nicht vergessen hat, zeigen seine darauf bezüglichen Äußerungen V, 4 u. 5.

c) Übersicht.

Der vierte Aufzug bringt den Höhepunkt und in derselben Szene (IV, 6) die Peripetie. Zugleich werden die letzten noch unklaren Punkte aus der Vorgeschichte, namentlich in dem Verhältnis zwischen Minna und Tellheim, aufgehellt: Tellheims edle Tat an den thüringischen Ständen und ihre verschiedenartigen Folgen; Verlobung mit Minna ohne Einwilligung des Oheims; Verdächtigung Tellheims durch die vorgesetzte Behörde.

Am Anfang und am Ende des Aufzugs steht je eine kurze Szene als Eingang und Ausgang. Bereits in der Eingangsszene wird das Ziel der Handlung, der Streich Minnas, kurz aber scharf angedeutet und dadurch die Spannung des Zuhörers erregt. Dann folgt ein größerer retardierender Teil, die Riccautepisode (2. und 3. Auftr.). Am Ende des 3. Auftritts wird das Ziel abermals in lebhaftem Wortwechsel der beiden Mädchen hervorgehoben, erfährt aber durch den 4. Auftritt, das unerwartete Erscheinen des Wachtmeisters, eine neue Hemmung, und wird erst im 6. großen Auftritt, der fast die Hälfte des ganzen Aufzugs einnimmt, erreicht. Danach ergibt sich für den Bau des Aufzugs etwa folgendes Schema der Auftritte:

1. (2. 3.) . 4. (5. **6.** 7.) . 8.

Im Anschluß an diesen Aufzug, in dem die Erörterung des Ehrbegriffs einen so breiten Raum einnimmt und der Ehrbegriff selbst von den verschiedensten Seiten beleuchtet wird, empfiehlt es sich, gelegentlich in eine grundsätzliche Besprechung dieses Begriffes einzutreten. Hervorzuheben sind dabei zunächst die beiden Unterarten: innere Ehre (das Bewußtsein der Makellosigkeit, das Zeugnis eines guten Gewissens, die Ehre im absoluten Sinne), und äußere Ehre (Anerkennung des Wertes der Persönlichkeit als einer makellosen durch die bürgerliche Gesellschaft, oder doch durch die sittlich Berechtigten in ihr; die Ehre im relativen Sinne). Volle Ehre ist die Vereinigung beider Seiten, und die Definition derselben, die

in anderen Stunden mit den Schülern herauszuarbeiten wäre[1]), würde etwa lauten können:

Die Ehre ist ein sittliches Gut, dessen Wesen besteht sowohl in dem Selbstzeugnis eines guten Gewissens (absolute Ehre), als auch in der Anerkennung des sittlichen Wertes unserer Persönlichkeit (nach ihrer allgemein menschlichen, wie nach ihrer besonderen, von der Natur oder durch das Gemeinschaftsleben gegebenen Bestimmung) durch ihrer sittlichen und sonstigen Bildung nach Berechtigte (relative Ehre).

Man kann der relativen Ehre bar und doch ein ehrenhafter Mann (im Besitz der absoluten Ehre) sein (Tellheim), und kann vor der Welt als ein Ehrenmann gelten, also im Besitz der relativen Ehre und doch ehrlos (Riccaut), oder nicht ehrenhaft sein (der Wirt).

5. Aufzug.

a) Die Handlung.

Auf dem Vorsaal begegnen sich, von verschiedenen Seiten hereintretend, Tellheim und Werner. Beide haben einander gesucht, aber während Tellheim atemlos und noch immer aufgeregt auf den Wachtmeister zustürzt, um diesem das vorher verschmähte Geld abzufordern, ist Werner von einer fast behaglichen Ruhe, trotzdem er mit der Freudenbotschaft kommt, daß die Hofstaatskasse Order habe, dem Major seine Gelder auszuzahlen. Das ist im Laufe des Nachmittags nun schon das dritte Mal, daß Tellheim von einer günstigen Wendung seiner Sache hört, aber er bleibt auch jetzt ungläubig, läßt in seiner Hast Werner gar nicht ausreden und besteht darauf, daß ihm Werner mit seinem Geld aushelfen müsse, damit er, wenn möglich, schon morgen Minna heiraten und dann anderwärts mit ihr sein Glück versuchen könne. Vor allem liegt ihm daran, den Verlobungsring wieder einzulösen, und er beauftragt Werner, Just das dazu erforderliche Geld einzuhändigen. Um Minna zu schützen und vor der Hand des verfolgenden Oheims in Sicherheit zu bringen, ist er bereit, alles hier im Stich zu lassen und mit ihr auf und davon zu gehen, wobei ihm zugleich die neue Freiheit, die ihm der Kriegszahlmeister angekündigt hat, vorschwebt („ich darf fort, ich will fort", vgl. IV, 6). Werner ist von dieser neuen überraschenden Wendung hoch erfreut und verfehlt nicht, seinen schönen persischen Plan, den er oben Just entwickelt hatte (I, 12), in empfehlende Erinnerung zu bringen, ehe er sich entfernt, um noch mehr Geld für den Major aufzutreiben (1. Auftr.).

In einem kurzen Monolog äußert sich Tellheim selbst über seine Wandlung, indem er seinen früheren Zustand mit dem jetzigen vergleicht. In der Tat sind wir etwas erstaunt über seine rasche Veränderung, wie sie in dem eben gehörten Gespräch zutage tritt. Die bisherige ängstliche Rücksicht auf

1) Hilfsmittel und Anweisungen dazu finden sich in dem Aufsatz von Georg Frick: „Definitionsübungen in Prima" (Zeitschrift f. d. Unterricht XVII, 5. 1903. S. 271 ff.) und in dem Aufsatz von H. Meier (Lehrproben, Heft 11, S. 31).

seine eigene Ehre, von der er uns von Anfang des Stückes an so viele Proben gegeben hat, ist mit einem Male zerstoben, all seine schönen gegen Minna und gegen Werner entwickelten Grundsätze scheinen vergessen, da es gilt, Minnas Ehre zu schützen und Treue mit Treue zu vergelten (2. Auftr.).

Als er eben in Minnas Zimmer hineingehen will, tritt ihm Franziska entgegen und hält ihn zurück. Nachdem sie sich seiner Gesinnung noch einmal vergewissert, sucht sie ihn vorsichtigerweise über die Vertauschung der Ringe aufzuklären und ihm dadurch auf die Spur von Minnas Streich zu verhelfen, aber der ahnungslose Tellheim verharrt in seiner mehr und mehr erheiternden Verblendung, so daß sich Franziska wieder unverrichteter Dinge zurückzieht und wir nach diesem fehlgeschlagenen Versuch auf die endliche Aufklärung erst recht gespannt sind (3. Auftr.).

Tellheim bereitet sich, in dem Glauben, daß Franziska gegangen ist, ihn bei Minna zu melden, auf ein Gespräch mit der Geliebten vor und überlegt, wie er am besten das von Minna scheinbar zerrissene Band (IV, 6) neu knüpfen könnte. Erst jetzt kommt ihm der Widerspruch in Minnas Gebaren zu Anfang und zu Ende ihres letzten Gespräches, namentlich bezüglich des Grafen Bruchsal, zum Bewußtsein. Er erklärt sich diesen Widerspruch damit, daß Minna, aus Mißtrauen gegen ihn und ihren eigenen Wert, seine Treue erst habe auf die Probe stellen wollen. So erstickt er jeden Vorwurf gegen sie wegen dieser offenbaren Unwahrheit und denkt nur daran, ihr über das Peinliche eines Eingeständnisses hinwegzuhelfen (4. Auftr.).

Sein Grübeln unterbricht das unerwartete Heraustreten Minnas, die jetzt entschlossen scheint, allein auszufahren. Von Tellheims Anwesenheit auf dem Vorsaal durch Franziska zweifellos unterrichtet, übersieht sie ihn doch zunächst absichtlich und begegnet ihm dann mit derselben verletzenden Abweisung, wie am Ende ihres letzten Gespräches, nur daß an Stelle des Hohnes jetzt kühle Zurückhaltung getreten ist. Tellheim läßt sich jedoch nicht abschrecken und beeilt sich zunächst, ihr seine Treue zu versichern, dabei an ihr letztes Wort in jenem Gespräch anknüpfend („ich bin kein Verräter"). Dann kommt er auf den Punkt, der ihn in seinem Monolog beschäftigte und in dem er offenbar eine Hauptschwierigkeit für eine Verständigung sieht: er sucht ihre Unwahrhaftigkeit vor ihr selbst zu entschuldigen und ihr dadurch eine goldene Brücke zum Einlenken zu bauen. Aber der erwartete Erfolg bleibt aus. Minna erinnert ihn vielmehr daran, um ihn in die Enge zu treiben, daß er ja den Ring zurückgenommen und damit in die Lösung der Verlobung gewilligt habe. Dadurch freilich steigert sie nur sein leidenschaftliches Andringen, am liebsten möchte der Major ihr den empfangenen Ring mit Gewalt wieder an den Finger stecken. Minna wehrt sich mit aller Macht gegen dies uns belustigende Ansinnen und geht, um sich vor Tellheim zu retten, schließlich sogar so weit, ihr eigenes Spiel zu gefährden, indem sie ihm den entsprechenden Ring zeigt, den sie selbst am Finger trägt („Sie sehen ja wohl, daß ich hier noch einen habe, der Ihrem nicht das Geringste nachgibt"). Aber der ahnungslose Tellheim, der seinen Ring noch bei dem Wirt

glauben muß, sieht nur flüchtig hin und deutet Minnas unbestimmte Worte anders, so daß die von Franziska (und uns) erwartete Lösung abermals ausbleibt. Tellheim ist durch seine Mißerfolge betroffen und steht einen Augenblick ratlos, da führt ein zufällig von ihm hingeworfenes Wort zu einer neuen Verwicklung („Sie zieren sich, mein Fräulein. — Vergeben Sie, daß ich Ihnen dies Wort nachbrauche"). Minna wird gerührt und gerät, aus der Rolle fallend, in einen vertraulichen Ton, der Tellheim, wenn er ein wenig scharfblickender wäre, stutzig machen müßte. Aber rasch gewinnt Minna die Herrschaft über ihre Gefühle zurück, und langsam wieder zu ihrem früheren Ton zurückkehrend, lehnt sie bestimmt die Erneuerung der Verlobung ab, indem sie sich Tellheims ehemalige Auffassung von seiner Ehre zu eigen macht und ihn mit seinen eigenen Worten an die ihm daraus erwachsenden Pflichten erinnert („Sie müssen sich die allervollständigste Genugtuung ertrotzen — und sollte Sie auch das äußerste Elend vor den Augen Ihrer Verleumder verzehren"). Dadurch zwingt sie Tellheim, sich selbst und sein früheres Verhalten zu berichtigen. Das geschieht in längerer eindringlicher Rede. Ausführlich setzt er auseinander, wie er durch „Ärger und verbissene Wut" zu jener Auffassung gelangt, nun aber, eines Besseren belehrt, bereit sei, mit ihr bis ans Ende der Welt zu gehen (5. Auftr.).

Durch den Eintritt eines königlichen Feldjägers wird Minna der Antwort überhoben. Während dieser Tellheim das lange angekündigte königliche Handschreiben aushändigt, spielt sich im Hintergrund zwischen dem Fräulein und Franziska eine kleine erheiternde Szene ab. Zunächst triumphiert Minna („Franziska hörst du? — Der Chevalier hat wahr geredet"). Als aber der Feldjäger wegen der Verspätung sich damit entschuldigt hat, daß er erst heute von Riccaut auf der Parade die Adresse Tellheims erfahren habe, ist Franziska obenauf und persifliert ihre Herrin („gnädiges Fräulein hören Sie? — das ist des Chevaliers Minister") (6. Auftr.).

Vergeblich sucht Tellheim Minnas Neugier auf den Inhalt des Schreibens zu erregen. Minna beherrscht sich und bleibt abweisend. Während Tellheim das Schreiben erbricht und sich in die stumme Lektüre desselben vertieft, wird unsere Spannung durch eine kurze Zwischenszene gesteigert. Der Wirt schleicht sich leise herein und ruft Franziska beiseite; er wirkt, von Franziska verspottet, auch hier wieder als komische Figur, obwohl er in einer sehr ernsten, neue Verwicklung drohenden Sache kommt: Just ist da und will den von Minna eingelösten Ring zurückhaben. Minna jedoch weist ihn ab, sie habe den Ring bereits an Tellheim weitergegeben, und nimmt alle Folgen auf sich (7. u. 8. Auftr.).

Noch einmal erhebt Franziska warnend ihre Stimme und bittet ihre Herrin, es mit dem „armen" Major gut sein zu lassen. Indessen Minna beharrt weiter auf ihrem Spiel, auch nachdem der Major den Brief gelesen und nun freudestrahlend die Güte des Königs preist, der sein Glück, seine Ehre wiederhergestellt habe. Zögernd und mit förmlicher Wendung nimmt sie den Brief aus seiner Hand, mit Spannung hängen wir an ihren Lippen, während sie die im traditionellen Aktenstil abgefaßten Sätze langsam vor-

liest. Nur scheinbar widerwillig ringt sie sich eine Anerkennung des großen Königs ab, der nicht ihr König ist, sehr spät erst kommt ihr ein Glückwunsch für Tellheim über die Lippen; so zwingt sie sich, während sicher auch ihr Herz in freudiger Erregung über die Rehabilitierung des Geliebten schneller schlägt, zu frostiger Abweisung, um ihren Streich planmäßig zu Ende zu führen. Vergeblich sucht Tellheim sie durch eine reizvolle Schilderung ihres künftigen Liebes- und Lebensglückes in einem stillen Erdenwinkel zu rühren; vergeblich ist er bereit, ihre Ablehnung mißdeutend, mit ihr in die große Welt, das ist Gesellschaft von Rang und Vermögen, zurückkehren und dem Anerbieten des Königs folgend aufs neue Dienste zu nehmen; Minna beharrt darauf, ihr Schicksal von dem seinen zu trennen, ja sie geht so weit, seine eignen Worte ihm nachbrauchend, mit ernstester Miene eine Scheinbeteuerung nach dem von ihm im vorigen Akte gegebenen Muster (IV, 6) aufzustellen, indem sie sich dabei wieder die Ringvertauschung zunutze macht. Sie treibt mit ihren Tellheim abgelauschten Gründen („Gleichmut ist allein das festeste Band der Liebe", vgl. oben V, 5) den Major schließlich so in die Enge, daß dieser entschlossen ist, den königlichen Handbrief zu zerreißen und seine mühsam erkämpfte Ehre der Geliebten zum Opfer zu bringen. Minna lenkt nun ein wenig ein, nicht ohne ihn nochmals durch die Umkehrung der ihr erfahrenen Beleidigung („es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken", vgl. IV, 6) herauszufordern. Aber Tellheim findet jetzt die rechte Antwort auf ihre quälenden Persiflagen, indem er mit ruhiger Klarheit die aus der natürlichen Verschiedenheit resultierende verschiedene Bestimmung der beiden Geschlechter betont. Als Minna sich der weiteren Erörterung entziehen und die hinausgeschobene Fahrt endlich antreten will, bringt das Erscheinen Justs, auf das wir durch den Wirt vorbereitet sind, eine neue überraschende Wendung (9. Auftr.).

Minna ist der Überzeugung, daß die Meldung Justs von der Einlösung des Ringes alsbald die Situation klären müsse und dem Major keinen Zweifel an dem wahren Sachverhalt lassen könne. Aber gerade das Gegenteil geschieht. Tellheim, unter dem Eindruck von Minnas eigensinniger Abweisung, kombiniert ganz anders und glaubt, daß sie von vornherein darauf ausgegangen sei, das Verlöbnis aufzuheben. In heftig-leidenschaftlichem Tone schilt er sie eine Ungetreue und wirft ihr Falschheit und Arglist vor. Zu spät erkennt Minna, daß sie zu weit gegangen ist; jetzt rächt sich an ihr das leichtfertige Spielen mit der Wahrheit (10. Auftr.).

Zwischen die beiden abermals so plötzlich verwandelten Verlobten tritt ahnungslos der treue Werner, der Tellheims Wunsch erfüllt und neues Geld aufgetrieben hat. Statt des Dankes, den er sich verdient zu haben glaubt, erntet er von Tellheim beleidigende Grobheiten. Ja, Tellheim macht sich in seiner Verbitterung selbst der Ehrenkränkung gegenüber Werner schuldig („alle Dienstfertigkeit ist Betrug"). Es dauert einige Zeit, bis Werner die veränderte Situation begreift und bis sein ruhiges Blut in Wallung gerät, und auch dann noch beherrscht er sich so weit, daß kein un-

gebührliches Wort über seine Lippen kommt und nur der Geldbeutel seinen Grimm fühlen muß. Damit hat die durch ein Mißverständnis hervorgerufene Verwirrung ihren Höhepunkt erreicht; in zwei feindlichen Gruppen, jede wieder unter sich uneins, stehen sich die vier Personen gegenüber, hier die ratlosen Mädchen, dort die wütenden Männer, und der am Ende von Franziska gemachte Versuch, durch Werner eine Verständigung anzubahnen, scheitert ebenso wie Minnas erneutes Bemühen, Tellheim zu begütigen, weil Treu und Glauben zu stark erschüttert sind (11. Auftr.).

Da bringt ein zwar wiederholt angekündigtes aber dennoch unvermutetes äußeres Ereignis die Lösung: die Ankunft des Grafen von Bruchsal. Der Graf wird zunächst durch verschiedene hastig über die Bühne laufende Diener gemeldet, und die paar Minuten, die noch bis zu seiner Ankunft vergehen, genügen, den Knäuel des Mißverständnisses zu entwirren. Tellheim, das Eintreffen des Grafen in feindlichem Sinne deutend, wird sich seiner Ritterpflichten bewußt und dadurch wider Willen zu einer Annäherung an Minna geführt, so daß diese jetzt endlich Gehör findet, um ihn in fliegenden Worten über die Komödie der Irrungen aufzuklären. Der jetzt endlich in seiner wahren Bedeutung erkannte Ring bestätigt dem Zweifelnden ihre Worte, und rasch sind die Liebenden wieder versöhnt. Das „Spiel" ist zu Ende, wenn auch Tellheim noch Zeit braucht, sich von dem raschen Wechsel der Gefühle, die er im Laufe dieses Nachmittags durchlebt hat, zu erholen (12. Auftr.).

So hat der hereintretende Graf persönlich nur noch die Aufgabe, dem wiedervereinigten Paare seinen Segen zu geben. Als gewandter Weltmann begrüßt er trotz seiner Überraschung Tellheim nach der Vorstellung mit größter Liebenswürdigkeit als künftigen Schwiegersohn; aber Tellheim weiß sich nicht so rasch in die unerwartete Situation zu finden, so daß der Graf seine Komplimente in Ermangelung einer Antwort fast über Gebühr ausdehnen muß und schließlich, als Tellheim noch immer stumm bleibt, eine komisch-vorwurfsvolle Bemerkung nicht unterdrücken kann („deine Liebe ist nicht blind, aber dein Liebhaber ist stumm"). Jetzt endlich erwacht Tellheim aus seiner Erstarrung und umarmt, noch immer kaum eines Wortes mächtig, den Grafen. Nach dieser kurzen, aber herzlichen Begrüßungsszene hält es der Graf für angemessen, das Gespräch nicht weiter hier auf dem Vorsaale fortzusetzen, und lädt vorausschreitend das Brautpaar ein, ihm in seine Zimmer zu folgen. Tellheim beurlaubt sich jedoch noch auf eine Minute bei Minna, um noch ein gutes Wort mit Werner zu reden (13. Auftr.).

Mit ein paar herzlichen Worten gelingt es ihm rasch, den Treuen zu versöhnen. Nachdem er den weggeworfenen Beutel durch Just hat aufheben und wegtragen lassen und so sein Unrecht äußerlich wieder gut gemacht hat, beseitigt er den letzten Groll Werners, indem er sich auch zur Annahme des übrigen Geldes bereit erklärt, um es für ihn zu verwalten, ihm also seine Freundeshilfe für die Zukunft sichert. Mit einem kräftigen Händedruck wird aller Zorn zwischen beiden begraben, dann eilt der Major, Franziska noch ermunternd zunickend, der Geliebten nach (14. Auftr.).

Und Franziska folgt der Ermunterung ohne langes Besinnen. Während der gutmütige Werner noch unter dem Eindruck der letzten Szene mit seiner Rührung kämpft, faßt sie sich ein Herz und geht halb verschämt halb keck zum Angriff vor. Die Herzen gehören einander schon, da braucht es nur wenig Worte; noch eine kurze komische Prüfung von seiten des Wachtmeisters („zöge Sie wohl auch mit nach Persien?"), dann ist die Verlobung fertig, und über dem heiteren, vor Glück strahlenden Paare fällt der Vorhang (15. Auftr.).

b) **Besondere Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.**

1. Auftritt. Die Genesung Tellheims zeigt sich als Tatsache 1. in dem Verhältnis Tellheims zu Minna, die sofort „morgen seine Frau werden soll". Tellheim wird aus einem Pessimisten ein Optimist; neues Zeugnis seiner Neigung für extreme Auffassung. Sein eigenes Unglück ist ganz vergessen, und die Stimme peinlicher Erwägung, die ihn jetzt erst recht hätte warnen können, das Los der unglücklichen Geliebten mit seinem eigenen Unglück zu verknüpfen, wird übertönt von der Sprache der natürlichen Empfindung und des Herzens; — 2. in seinem Verhältnis Werner gegenüber. Voller Gegensatz zu III, 7; er braucht sein Geld, es ziemt sich auch auf einmal, nicht nur von Werner ein Darlehen anzunehmen, ihn auch nicht nur um die vorher verschmähten 100 Louisdor (I, 4) und die früher mitgebrachten 100 Dukaten (III, 7), sondern noch um viel mehr zu bitten, als jener zur Verfügung hat, auch wenn Tellheim bei allem guten Willen nicht weiß, wann und wie er die Summe wiederzugeben imstande sein wird. Alle Bedenken Tellheims sind verschwunden, weil der natürliche Mensch die volle Herrschaft über ihn gewonnen hat. Er sieht auf einmal auch andere Wege, wieder zu einer Existenz zu gelangen, durch den Eintritt in einen fremden Dienst.

3. Auftritt. „Was macht dein Fräulein"; unmittelbare Anknüpfung an IV, 7 Schluß; Einheit der Handlung. — Weitere tatsächliche Bestätigung der Genesung Tellheims; er besteht nunmehr darauf und findet es natürlich, mit dem Fräulein von Barnhelm auszufahren. Gerader Gegensatz zu IV, 6. Die Szene ist das erste Glied einer Kette von Versuchen, die Franziska unternimmt, um dem „Spiel" ihrer Herrin, das sie, wie wir wissen, mißbilligt (IV, 1 und 3), ein Ende zu machen. Die Absicht des Dichters bei dieser der Franziska zugewiesenen Rolle einer Gegenspielerin Minnas war offenbar die, in den Zuschauern immer die Vorstellung von einem bloßen „Spiel" Minnas rege zu erhalten.

4. Auftritt. Durch Franziskas erneuten Hinweis auf den „grausamen" Oheim und den Vermögensverlust Minnas am Ende der vorigen Szene kommt Tellheim der Widerspruch in Minnas Verhältnis gegen ihn (Beziehung auf IV, 6; vgl. dazu oben S. 62) erst recht zum Bewußtsein. Er sucht nach einer studierten Wendung, um ihre Unwahrhaftigkeit vor ihr selbst zu rechtfertigen. Schon die vielfache Art wie er das ihm peinliche

Wort Unwahrhaftigkeit umschreibt, drückt sein verweilendes Nachsinnen aus: „ihre Zurückhaltung, ihre Bedenklichkeit, sich als Unglückliche in seine Arme zu werfen; ihre Beflissenheit, mir ein Glück vorzuspiegeln, das sie durch mich verloren hat. Dieses Mißtrauen in meine Ehre, in ihren eigenen Wert . . .“ Alle diese Worte sind ebensoviele Entschuldigungsgründe ihres Verhaltens. Ihr Niederschlag läßt sich unschwer in der studierten Wendung, wie sie der erste Teil des nächsten Auftritts (V, 5) enthält, wiederfinden: „Es (der Verlust des Vermögens) war Ihnen noch zu neu; Sie fürchteten, es möchte einen allzu nachhaltigen Eindruck auf mich machen; Sie wollten mir ihn vors erste verbergen. Ich beschwere mich nicht über dieses Mißtrauen. Es entsprang aus dem Verlangen mich zu erhalten. Dieses Verlangen ist mein Stolz usw....“

5. Auftritt. Das erste Wiedersehen zwischen Tellheim und Minna nach den Enthüllungen derselben und Beginn der Durchführung ihres Spieles. Die Höhe des ganzen Spieles liegt im 9. Auftritt in den Worten Minnas: „es ist eine nichtswürdige Kreatur, die sich nicht schämt, ihr ganzes Glück der blinden Zärtlichkeit eines Mannes zu verdanken“ (Gegenstück zu Tellheims gleichartigen Worten in IV, 6). Auftr. 5 ist nur die erste Stufe, auf der sich Minna noch klug zurückhält und Tellheim der Hauptredner ist. Er beginnt mit drei Erklärungen, in denen nur das Herz spricht: 1. „ich war so vieler Liebe nicht wert“; 2. „ich bin kein Verräter“; 3. „in meinen Augen haben Sie unendlich durch diesen Verlust gewonnen“ (Seitenstück zu den Worten Minnas in IV, 6: „Sie verabschiedet zu finden, das Glück hätte ich mir kaum träumen lassen“).

Die heitere Umkehrung aller Verhältnisse, die durch Minna entstanden ist, zeigt sich darin, daß die von Tellheim jetzt versuchte neue Verlobung tatsächlich zu einer Entlobung werden würde, indem er unwissend der Verlobten seinen Ring zurückgeben will, und daß Minnas Weigerung, den neuen Bund einzugehen, tatsächlich eine Weigerung ist, denselben aufzulösen. So wird der Doppelsinn das Charakteristische dieses „Spieles“, das zu einem Versteckspiel wird. Tellheim, indem er die Verschlingung zu lösen sucht, würde sie fester zusammenziehen, wenn er den Ring wirklich aus der Hand gäbe; Minna, indem sie die Verschlingung fester zusammenzuziehen scheint, löst sie bereits tatsächlich mit der entschiedenen Erklärung, „daß keine Gewalt in der Welt sie zwingen solle, diesen Ring wieder anzunehmen“. Sie legt die Lösung auch für den blinden Tellheim handgreiflich nahe, wenn sie ihn zur genaueren Betrachtung des in seiner Hand befindlichen Ringes auffordert. — T.: „Sie zieren sich“; vgl. IV, 6 M.: „Sie haben sich doch wohl nicht bloß geziert?“

Minna kann die Sprache der Natürlichkeit und des Herzens nicht lange verleugnen (das neue Bekenntnis ihrer Liebe — „ich liebe Sie noch“ — ist ein Gegenstück zu dem Bekenntnis Tellheims in I, 9); aber noch ist die Sühne nicht völlig zum Abschluß gelangt. Das geschieht erst in der nächstfolgenden Ausführung, welche meisterhaft ist nach ihrer psychologischen Begründung, dem logischen, geschlossenen Aufbau, der Zartheit und Innigkeit des Empfindungsgehaltes, die den ganzen Seelenadel und die reinste Herzensgüte

Tellheims bloßlegen, somit als Kehrseite eine wesentliche Ergänzung bilden zu dem früheren Bilde Tellheims als eines starren, allzu „vernünftigen" Doktrinärs und ihre Höhe in dem Satze finden: „durch mich verlieren Sie Freunde und Anverwandte, Vermögen und Vaterland; durch mich, in mir müssen Sie alles dieses wiederfinden (Gegenstück zu der Äußerung Minnas II, 7: „vielleicht, daß ihm der Himmel alles nahm, um ihm in mir alles wiederzugeben"), oder ich habe das Verderben der Liebenswürdigsten Ihres Geschlechtes auf meiner Seele. Lassen Sie mich keine Zukunft denken, wo ich mich selbst hassen müßte" (äußerster Gegensatz zu dem früheren Wort Tellheims III, 10: „Franziska, bereite sie ein wenig vor, damit ich weder in ihren noch in meinen Augen verächtlich werden darf"). In diesem Satze liegt der Kernpunkt des in ihm sich innerlich vollziehenden Umschlages. Um die Geliebte nicht in sein Unglück hineinzuziehen, hat er sie verlassen, ihr untreu werden wollen und muß nun anscheinend die Erfahrung machen, daß sie um seinetwillen und wegen ihrer Treue zu ihm in sein Los schon hinein verstrickt ist. Diese erschütternde (tragische) Erfahrung muß alle anderen Bedenken mit einem Male zerschlagen; denn im Vergleich zu den folternden Gewissensqualen, die ihn zeitlebens verfolgen und ihm die Gewissensruhe, also die absolute Ehre, rauben würden, wenn er die Geliebte nunmehr im Stiche ließe, sind alle früheren Bedenken und Rücksichten auf die relative Ehre nichtig, ja verächtlich („von diesem Augenblick an will ich dem Unrecht, das mir hier widerfährt, nichts als Verachtung entgegensetzen"). Völliges Hinwegsetzen über den Verlust der relativen Ehre und völlige Genesung Tellheims, die ihm auch den Weg zu einer neuen Existenz im Dienste einer anderen Armee zeigt (vgl. Auftr. 1). — Somit wäre nach unserem Gefühl von Tellheim genug zur Sühne seiner Schuld geschehen, und es wäre wohl schon jetzt natürlich, wenn das Spiel zu Ende ginge, wie Franziska schon früher gemeint hatte („bald wäre der Spaß auch zu weit gegangen"); aber des Fräuleins Eigenliebe, s. IV, 1 und oben S. 56, ist noch nicht befriedigt, und so nimmt das Spiel seinen Fortgang.

6. Auftritt. Umschlag in der äußeren Lage Tellheims. Der Major hätte das Schreiben bereits gestern erhalten sollen. Hätte er es erhalten, dann hätte es des ganzen Konfliktes nicht bedurft; so erscheint uns die ganze Verwicklung als das komische Spiel eines boshaften Zufalls. Wie unnötig war, sagen wir uns, Tellheims früherer starrer Eigensinn; wie unnötig wird nun aber auch die Fortsetzung des „Spieles" durch Minna. Darin liegt die innere Verknüpfung dieser äußeren Schicksalswendung mit der inneren Handlung, dem „Spiele", das nun gleichwohl fortgeht, aber zu einer nicht mehr „natürlichen" Sache wird. Minna wird ihrem Wesen (Natürlichkeit, Herrschaft der Stimme des Herzens) untreu und fällt in denselben Fehler, den sie gerade an Tellheim bekämpft hatte. Das verlangt eine Sühne auch ihrerseits (s. Auftr. 10), wirkt aber trotzdem heiter, weil wir uns sagen, daß, nachdem die Lösung in der äußeren Verwickelung (Lage Tellheims) schon erfolgt ist und die innere Bedingung des Glückes (gegenseitige

Liebe und Treue) vorhanden ist, auch das „Spiel“ einen befriedigenden Ausgang nehmen wird.

9. Auftritt. Das königliche Handschreiben („ganz in dem Stile, den Lessing in Tauentziens Kanzlei gelernt hatte“. E. Schmidt, a. a. O. S. 461) ist ein Meisterstück einer wahrhaft königlichen Ehrenerklärung. Persönlicher Anteil des Königs an der Wiederherstellung der Ehre Tellheims, „um die er besorgt war“; das gerade Gegenteil also von der schwarzsichtigen Annahme des verbitterten Tellheim (s. oben IV, 6: die Großen haben sich überzeugt usw.). Tellheim ist mehr als unschuldig: Anerkennung seiner vollen Ehrenhaftigkeit, seiner absoluten Ehre, auf das Zeugnis des kompetentesten Beurteilers, des Bruders des Königs, des Prinzen Heinrich, und glänzendste Wiederherstellung der relativen Ehre vor aller Welt durch den allerhöchsten Urteilsspruch des Königs selbst, der dem Verwundeten die zarteste Rücksicht für seine Gesundheit und in auszeichnendster Weise die allerhöchste Anerkennung dadurch bezeigt, daß er selbst um seine Dienste wirbt; vgl. die Definition der Ehre oben S. 62. Äußerst glückliche Einführung des großen Königs selbst auf dem historischen Hintergrunde der Dichtung. („Des lebenden Monarchen in der Handlung einer Komödie als einer mittätigen Person wiederholt zu erwähnen, war 1764 eine kühne Neuerung, die Lessing auf Molières schmeichlerischen Vorgang hin wagte.“ E. Schmidt, a. a. O. S. 461.)

Minna, ihr „Spiel“ fortsetzend, tritt in das zweite Stadium desselben ein und braucht nun selbst die Sprache der Vernunft (der „Überlegung“), der berechneten rückbeziehenden Vergeltung für die früher von Tellheim in seiner Verbitterung getanen, aber bereits gesühnten Äußerungen (II, 9 und IV, 6). Das Grundthema dieser Ausführungen ist die Verweisung auf die Ehre in der früher so einseitig von Tellheim gefaßten Bedeutung als der relativen Ehre. Die Rückbeziehungen: „es sei eine nichtswürdige Liebe, die kein Bedenken trage, ihren Gegenstand der Verachtung auszusetzen“ (ebenso Tellheim IV, 6, gegen Ende). „Tellheim braucht auf der Bahn der Ehre eine unbescholtene Gattin; ein sächsisches verlaufenes Fräulein, das sich ihm an den Kopf geworfen —“ (Gegensatz zu Tellheim, II, 9 dem an seiner Ehre Gekränkten, dem Krüppel, dem Bettler und IV, 6: „das Fräulein von Barnhelm verdient einen unbescholtenen Mann“). „Hören Sie, was ich fest beschlossen, wovon mich nichts in der Welt abbringen soll“ (ebenso Tellheim, IV, 6 vgl. II, 9, Schluß). „Gleichheit ist das allein feste Band der Liebe“ (vgl. Tellheim V, 5: „Gleichheit ist immer das Band der Liebe“). „Es ist eine nichtswürdige Kreatur“ usw. (ebenso Tellheim IV, 6 gegen Ende). „So muß ich in meinen eigenen Augen verächtlich werden?“ (s. Tellheim III, 10 Schluß). Auch das Schlußwort „Lassen Sie mich“ entspricht genau Tellheims Schlußwort in II, 9; T.: „Lassen Sie mich, Fräulein, lassen Sie mich“.

Die Handlung scheint zu stocken; aber Auftr. 1 (Tellheims Aufforderung, den Ring einzulösen), Auftr. 3 (Franziskas Versuch eine Wiedererkennung des Ringes herbeizuführen), Auftr. 8 (die Wirkung jenes Auftrages),

Auftr. 9 Anf. (Hinweisung Minnas, daß eben durch den Ring der Knoten sich von selbst bald lösen müsse) und vor allem Auftr. 9 gegen Ende (die feierliche, doppelsinnige, für Tellheim noch dunkle, für uns verständliche Erklärung Minnas: „so gewiß ich Ihnen den Ring zurückgegeben, mit welchem Sie mir ehemals Ihre Treue verpflichtet, so gewiß Sie diesen nämlichen Ring zurückgenommen: so gewiß soll die unglückliche Barnhelm die Gattin des glücklichen Tellheims nie werden!") haben unsere Erwartung immer von neuem auf das entscheidende Ereignis einer Wiedererkennung des zurückgegebenen Ringes gerichtet. Der Umstand sodann, daß jene Erklärung Minna tatsächlich ein erneutes, feierliches Treugelübde ist, ebendieselbe Erneuerung der Verlobung, die Tellheim so ersehnt, söhnt uns mit ihrem letzten Verhalten aus; denn wir behalten die Gewißheit, daß dieses immer nur ein neckisches „Spiel" ist.

Einzelnes. Bei Tellheims Erklärung, aus welchem Grunde er Soldat geworden sei, ist daran zu denken, daß Tellheim ein Kurländer, nicht ein Preuße ist, und daß der ideale Begriff der allgemeinen Wehrpflicht und eines Vaterlandsheeres dem Zeitalter noch unbekannt war. — Er will sich umsehen, „in der ganzen weiten bewohnten Welt den stillsten, heitersten, lachendsten Winkel zu suchen, dem zum Paradiese nichts fehlt, als ein glückliches Paar". Tellheim, wie Odoardo und Appiani in Emilia Galotti, wenn sie ein Idyll der Natur und Liebe als die wahre Heimat des menschlichen Still-Glückes suchen, „sind von der Empfindungsweise erfaßt, die durch Rousseau das Zeitalter inspiriert hatte und an der auch Lessing seinen Teil nahm". (K. Fischer a. a. O. S. 140.)

10. Auftritt. Neuer Umschlag in Tellheim. Der Major, der darauf besteht, sich vor aller Welt als Verlobten des vermeintlich unglücklichen Fräuleins bekennen zu dürfen, ist (durch eigene Schuld) noch desjenigen äußeren Zeichens beraubt, durch das dieses Verhältnis vor der Welt bezeugt wird, des Ringes. Justs Erscheinen scheint die Erlösung aus dieser Verlegenheit bringen zu sollen, bewirkt indessen durch die Art der Bestellung, welche an sich nicht unrichtig (vgl. II, 2 gegen Ende, III, 3 g. E., IV, 5), aber mißverständlich ist, einen nach seiner Gemütsverfassung erklärlichen Umschlag in seiner Seele. Minnas Versuch, ihn dahin zu bringen, daß er sich klar mache, warum Justs Nachricht nicht wahr sein könne (weil sie den Ring dem Eigentümer, nämlich Tellheim selbst, bereits zurückgegeben hat), scheitert an dem unbeabsichtigten Doppelsinn ihrer Worte, welcher verschwindet, sobald weniger das „warum", als die übrigen Worte betont werden.

11. Auftritt. Kettner, Lessings Dramen S. 143: „Minna erleidet in den Qualen, die sie in dieser Szene durchleben muß, wenn sie ihr Spiel als ein falsches und abgekartetes gedeutet und Tellheim unter den Folgen desselben in den bittersten Seelenschmerzen sich verzehren sieht, die Strafe für ihren mutwilligen Streich".

12. Auftritt. Die Entwirrung der Verwicklung bedeutet die völlige

Niederlage Minnas. „Das Spiel, das seinen Stolz beugen sollte und die feinste Eigenliebe unendlich kitzeln mußte, es endet gerade umgekehrt, als sie gedacht hatte. Wohl hat sie erreicht, was sie wollte, daß Tellheim ihre Liebe über alles stellt; aber ihre Eigenliebe, ihr Stolz ist gebrochen: er ist jetzt der Gebende, der Verzeihende, und sie muß fast wie eine Gnade seine Liebe empfangen" (Kettner, Lessings Dramen, S. 143 f.). Gleichwohl zeigt sie keine Reue, denn erst durch ihr „Spiel" ist ihr die edle und vornehme Gesinnung Tellheims, die Uneigennützigkeit und die Größe seiner Liebe ganz deutlich geworden („ich kann es nicht bereuen, mir den Anblick Ihres ganzen Herzens verschafft zu haben!"). Zugleich aber entschuldigt sie noch einmal ihren Streich als weibliche Notwehr für sein Betragen vorher („dies zur Probe, mein lieber Gemahl, daß Sie mir nie einen Streich spielen sollen, ohne daß ich Ihnen nicht gleich darauf wieder einen spiele. — Denken Sie, daß Sie mich nicht auch gequält hatten?")

13. Auftritt. Begegnung Tellheims mit dem Grafen. Sie war natürlich, nicht nur um die Lösung zu beschleunigen, sondern auch um das Verhältnis Tellheims zu Minna äußerlich gleichsam zu legalisieren, ihn aber auch innerlich der Familie anzugliedern. Die früher sich feindlich gegenüberstehenden Männer, der sächsische Graf und der preußische Major, treten in das vertrauliche Verhältnis von „Vater" und „Sohn". Sodann wird die volle Ehrenhaftigkeit Tellheims (ein „ehrlicher" d. h. ehrenhaften „Mann"), noch einmal und zwar von der Gegenseite voll und ganz anerkannt und damit die Ehrenerklärung des Königs in wirkungsvoller Weise ergänzt.

14. Auftritt. Der innere Adel Werners, der sich selbst anklagt, wo er Tellheim anzuklagen berechtigt war, tritt hier noch deutlicher heraus, als schon zuvor, und die neue warme Bekräftigung einer beide aufs höchste ehrenden Freundschaft der edlen Männer, eines Offiziers und eines Subalternen, ist das vollbefriedigende Ergebnis. Aufdeckung eines edlen Menschentums; das in der Zeit liegende Lieblingsthema der Freundschaft wird gestreift. — Der Schluß: „Franziska, nicht wahr?" wiederholt die Worte Minnas am Schluß von Auftr. 13.

Die Anäherung Werners und Franziskas gelangt zu einem heiteren Abschluß. Die innerliche Begründung desselben liegt in dem vorausgehenden Verhalten Werners, das seine volle Herzensgüte offenbart hat und ihm nun die Entscheidung Franziskas einträgt. Die Entscheidung selbst geht von Franziska aus, ganz wie im Hauptspiel Minna die Initiative ergriffen hatte: was bei jener Natürlichkeit gewesen war, ist hier Naivität. Auf das große, oft recht ernste Lustspiel folgt ein kurzes, ausschließlich heiteres Nachspiel mit der Sprache eines reinen Humors vor allem auch in dem Trumpf, mit welchem Werner die Schlußworte Tellheims wiederholt und auf sich selbst anwendet, sowie in seinem eigenen Schlußwort: „über zehn Jahr ist sie Frau Generalin oder Witwe", das uns in der Stimmung reinster Heiterkeit entläßt.

So schließt das Lustspiel mit dem Ausblick überall in ein Vollglück.

„Dieses Glück (K. Fischer, a. a. O. S. 140) wird in Stürmen des Krieges gesäet, im Frieden geerntet, durch zwei herrliche soldatische Tugenden, Tapferkeit und Mitleid, verdient — ‚denn die tapfersten Männer sind auch die mitleidigsten‘ —, durch die weibliche Liebe erhalten und neu begründet".

c) Übersicht.

Der fünfte Aufzug zeigt im Gegensatz zu der gleichmäßig dahinfließenden Handlung der früheren Aufzüge einen verhältnismäßig stürmischen Verlauf. Verschiedene Motive durchkreuzen einander; die Hauptpersonen werden in rascher Folge durch die ganze Skala der Gefühle gejagt; die Entwirrung endlich, zu Anfang in unmittelbarer Nähe gezeigt, und dann immer aufs neue kunstvoll retardiert, geschieht nach der Art des deus ex machina durch eine plötzlich erscheinende, bisher nur sehr nebenbei erwähnte Person.

Die Auftritte lassen sich in vier Gruppen zusammenfassen:

1. 1.—5. Auftritt. Das „Spiel" Minnas, wie es IV, 6 folg. vorbereitet worden ist. Erste Stufe der Läuterung Tellheims.

2. 6.—9. Auftritt. Gesteigerte Verwicklung durch die unvermutete Rehabilitierung des Majors. Zweite Stufe der Läuterung Tellheims.

3. 10.—11. Auftritt. Abermals gesteigerte Verwicklung durch die mißgedeutete Nachricht von der Einlösung des Ringes.

4. 12.—15. Auftritt. Entspannung und Lösung der Verwicklung durch das Eintreffen des Grafen Bruchsal.

B. Zusammenfassung.

a) Der Hintergrund.

Durch die Fremdenbuchszene (II, 2) ist das Drama genau datiert; es spielt am 22. August a. c., das ist 1763, also genau ein halbes Jahr nach dem Hubertusburger Frieden (15. Febr. 1763), in der Hauptstadt des großen Friedrich. So ist die Handlung schon durch Ort und Zeit in engste Beziehung zu dem Siebenjährigen Kriege gesetzt, und tatsächlich bildet dieses große Ereignis den immer aufs neue hervortretenden Untergrund alles Geschehens. Andrerseits wurde durch den gewählten Zeitpunkt „das Bild des Siebenjährigen Krieges in ein eigentümliches Zwielicht, in dem Licht und Schatten ineinander spielen, gerückt . . . Vor die große Vergangenheit, deren Gehalt noch nicht durch die ruhige Erinnerung abgeklärt ist, schiebt sich die nüchterne Gegenwart; nach den gewaltigen Ereignissen fordert jetzt das Alltagsleben mit seinen kleinen Sorgen gebieterisch wieder seine Rechte". (Kettner, Lessings Dramen S. 90.) So tritt uns hier jene Zeit in ganz anderm Lichte, als wir es aus unsern Geschichtsbüchern gewöhnt sind, entgegen. Alles Heroische, das uns heute diesen Krieg verklärt, fehlt. „Ebenso, wie das Drama von König Friedrichs Kriegstaten schweigt, nennt es auch nie

den Namen seiner Helden, so populär die Gestalten eines Ziethen, Schwerin, Seydlitz waren. Und statt der Tage von Roßbach und Leuthen oder von Kunersdorf und Kolin wird — es klingt wie eine Ironie auf den Ruhm der Schlachten! — nur ein einziges Treffen erwähnt, die ‚Affäre bei den Katzenhäusern‘ (1760), Werners großer Tag" (Kettner, a. a. O. S. 91). Nicht umsonst führt das Buch seinen Untertitel „Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück". Militärs der verschiedensten Grade, freilich durchweg abgedankte, sind es, die im Vordergrunde stehen. Aber was in der Erinnerung dieser Mitkämpfer aus der großen Zeit lebendig geblieben ist, sind unbedeutende Einzelzüge, Erinnerungen an kleine, aber persönlich wichtige Erlebnisse, „aufopfernder Mut im Kampfe, selbstloses Eintreten füreinander, Hunger und Durst auf dem Marsch, die Langeweile der Winterquartiere mit leichten Liebesabenteuern, schonungslose Kontribution in Feindesland und hochherzige Menschlichkeit in der Ausführung der strengen Order, verbrannte und ausgeplünderte Bauernhöfe, reiche Beute und rasche Verschwendung" (Kettner, ebenda). Und wie in seinem Verlauf, so entbehrt der Krieg hier auch in seinen Folgen der historischen Größe. Auf politischem Gebiete tritt wohl, aber auch da nur leise angedeutet, der Gegensatz hervor, in den Preußen zu den andern deutschen Mächten, speziell zu Sachsen geraten ist. Wir hören ihn aus der Empfindlichkeit Franziskas gegen den Wirt („es ist doch wohl hierzulande keine Sünde, aus Sachsen zu sein?" II, 2) und aus der gemessenen Erklärung des Grafen von Bruchsal („Ich bin sonst den Offizieren von dieser Farbe nicht eben gut" V, 13) heraus. Sonst spüren wir nur die Nachwehen des Kriegs im kleinen; niemand will des Friedens so recht froh werden; wir hören sogar von „Seufzern wider den Frieden" (II, 1). Nach der jahrelangen Unruhe und Anspannung aller Kräfte kann man sich nur schwer wieder an ein ruhiges, gleichmäßiges Leben gewöhnen. „Wie lange haben wir schon Frieden? Die Zeit wird einem gewaltig lang, wenn es so wenig Neuigkeiten gibt. — Umsonst gehen die Posten wieder richtig; niemand schreibt, denn niemand hat etwas zu schreiben." Am ärgsten leiden unter diesem Zustande natürlich diejenigen, die den Krieg geführt haben und nun nach dem Siege überflüssig geworden sind, die abgedankten Soldaten. Das Heer Friedrichs des Großen hatte zum größten Teile aus Söldnern, angeworbenen Nichtpreußen, bestanden. Was diese aus aller Herren Länder bunt durcheinander gewürfelte Menge zusammengeführt hatte, war meist die Lust an dem wilden abenteuerlichen Leben; was sie zusammenhielt, ein kameradschaftliches Treuverhältnis, das alle Glieder der Truppe umschloß, und eine besonders entwickelte Standesehre nach außen. Nach dem Kriege war die Zahl der Verabschiedeten, Offiziere und Mannschaften, beträchtlich. Alle Wirtshäuser und Gasthöfe liegen von ihnen voll. Zu der Untätigkeit gesellt sich bei ihnen noch die materielle Not oder wenigstens das Unvermögen, sich in die ungewohnten bürgerlichen Erwerbsverhältnisse zu finden. Von dem Leid der Witwen und Waisen erhalten wir aus der Marloffszene ein ergreifendes Bild. Die meisten Offiziere hatten während des Krieges in den Tag hineingelebt, „als

ob es ewig Krieg bleiben würde, als ob das Dein und Mein ewig aufgehoben sein würde" (II, 2). Nur wenige hatten von ihrem Beuteanteil sich etwas zurückgelegt wie Werner, und selbst dieser weiß jetzt nichts damit anzufangen, so daß schließlich der Major seinen Rentmeister spielen muß. Durch die Not gedrängt und verschuldet, sind sie nun der Gefahr ausgesetzt, auf Abwege zu geraten und sich wie Riccaut durch Preisgabe ihrer absoluten Ehre, durch Betrug und verkappte Bettelei die nötigen Subsistenzmittel zu verschaffen. Nur peinlichste Wahrung der absoluten Ehre vermag vor einem derartigen Schicksal zu schützen. Hinter dem Soldatenstand treten alle andern Stände fast völlig zurück. Das bürgerliche Berlin wird nur durch den Wirt verkörpert; jeder tiefere Einblick in die arbeitenden Kreise bleibt uns versagt. Dagegen wird das absolute Königtum Friedrichs des Großen, sein alles durchdringendes persönliches Regiment im Gang des Stückes wiederholt sichtbar, so sehr der Dichter den Monarchen selbst im Hintergrund hält. Er kennt nach der vom Wirt vertretenen Volksmeinung die verdienten Männer alle. Die erste Vermutung des Wirtes bei der protokollarischen Aufnahme von Minnas Verrichtungen ist: „Suchen Ihre Gnaden etwas bei des Königs Majestät?", und die ganze inquisitorische Art, mit der die Polizei durch den Wirt die Gäste aushorchen ließ, geht wahrscheinlich, wie E. Schmidt (a. a. O. II, 795) auf Grund eines zeitgenössischen Berichtes sehr glaubhaft gemacht hat, auf die direkte Anordnung des Königs zurück, so daß diese Fremdenbuchszene zugleich in satirischer Weise das Spionagesystem des Königs geißelte. Am stärksten tritt das autokratische Regiment bei der Entscheidung über Tellheims Schicksal in Erscheinung, so daß Riccauts Urteil „que tout dépend de la manière, dont on fait visager les choses au roi" sich als zutreffend erweist. — Erscheint uns so der große historische Hintergrund in verhältnismäßig kleiner Projektion, so ist das eben dem Charakter des Lustspiels durchaus entsprechend, das uns neben und an dem Gewaltigen das Kleine zeigen muß, wenn wir darüber lachen sollen.

b) Die Hauptmotive.

1. Unverschuldeter Verlust der Ehre (vor der Welt, der äußeren Ehre, der Ehre im relativen Sinne) und Wiederherstellung derselben[1]; also in gewissem Sinne ein Kampf um ein hohes sittliches Gut, das Gut der Ehre; ein passives Heldentum, soweit diese Bezeichnung im Lustspiel überhaupt angemessen ist.

2. Konflikt zwischen Liebe und Ehre, d. h. Konflikt der Pflichten, welche die Liebe einerseits und anderseits die Ehre auferlegen. Damit im Zusammenhang steht die Ausgleichung zwischen zwei einseitigen Auffassungen des Ehrbegriffes, ein Motiv, das der Vorliebe Lessings für begriffliches Denken entspricht. Unter dem Gesichtspunkt dieses Motives

1) Vgl. im Gegensatz dazu das Motiv von der durch eigene Schuld vernichteten Ehre im Ajas des Sophokles, in Lessings Philotas, in Goethes Götz, in Schillers Räubern und in der Jungfrau von Orleans.

ordnen sich die handelnden Personen nun noch in anderer Weise. Im Besitz der absoluten Ehre, aber der relativen beraubt, ist Tellheim und in gewissem Sinne Just; im Besitz der relativen Ehre, aber innerlich unehrenhaft (ohne den Besitz der absoluten Ehre) ist Riccaut und in gewissem Sinne der Wirt. Im Vollbesitz der Ehre befinden sich die übrigen. Der Verlust der relativen Ehre wird einseitig überschätzt von Tellheim, einseitig unterschätzt von Minna.

Als untergeordnete Motive zweiten Grades kann man bezeichnen:

1. Ausgleichung der Spannung, welche von dem Kriege her zwischen den Preußen und Sachsen bestand. Darauf hat Goethe zuerst hingewiesen (Dichtung und Wahrheit B. 7): „Die gehässige Spannung, in welcher Preußen und Sachsen sich während dieses Krieges gegeneinander befanden, konnte durch die Beendigung desselben nicht aufgehoben werden. Der Sachse fühlte nun erst recht schmerzlich die Wunde, die ihm der überstolz gewordene Preuße geschlagen hatte. Durch den politischen Frieden konnte der Friede zwischen den Gemütern nicht sogleich hergestellt werden. Dieses aber sollte gedachtes Schauspiel im Bilde bewirken. Die Anmut und Liebenswürdigkeit der Sächsinnen überwindet den Wert, die Würde, den Starrsinn der Preußen, und sowohl an den Hauptpersonen als den Subalternen wird eine glückliche Vereinigung bizarrer und widerstrebender Elemente kunstgemäß dargestellt."

2. Die Darstellung des Soldatenstandes entsprechend dem Untertitel „das Soldatenglück".

c) Die Charaktere.

Die Personen dieses Lustspiels werden nach Erich Schmidts Vorgang gewöhnlich in zwei Gruppen geteilt, eine preußisch-militärische und eine sächsische. Zur preußischen Gruppe zählen Tellheim, Just, Werner, die Rittmeisterin Marloff und Riccaut; auch der Wirt würde dahin zu rechnen sein, wenn man ihn nicht lieber als Bindeglied zwischen beiden Gruppen auffassen will. Die sächsische Gruppe besteht aus Minna, Franziska und dem Grafen Bruchsal.

Es ist bezeichnend, daß Tellheim, den man gemeinhin — unbeschadet der Titelrolle — als den eigentlichen Helden auffaßt, kein geborener Preuße, sondern ein deutscher Edelmann aus Kurland, also ein Balte ist (II, 6). Was ihn zur Beteiligung an dem Krieg veranlaßt hatte, war weniger Abenteuerlust als vielmehr ein gewisser Idealismus. „Ich ward Soldat aus Parteilichkeit, ich weiß selbst nicht für welche politische Grundsätze und aus der Grille, daß es für jeden ehrlichen Mann gut sei, sich in diesem Stande eine Zeitlang zu versuchen, um sich mit allem, was Gefahr heißt, vertraulich zu machen und Kälte und Entschlossenheit zu lernen" (V, 9). Der erste Punkt, die Parteilichkeit, ist hier in offenbarer Rücksicht auf die Sächsin Minna, der diese Worte gelten, nicht weiter ausgeführt. Welcher Art diese Parteilichkeit war, wird durch eine andere Äußerung zu Werner

(III, 7) deutlicher: „Laß mich nicht glauben, daß du nicht sowohl das Metier, als die wilde liederliche Lebensart liebest, die unglücklicherweise damit verbunden ist. Man muß Soldat sein für sein Land; oder aus Liebe zu der Sache, für die gefochten wird." Für den Kurländer Tellheim konnte es nur die Sache sein, in diesem Falle also die Sache Friedrichs des Großen. Das stimmt ganz zu seiner durchaus vornehmen Natur. „Freund und Feind sagen, daß er der tapferste Mann der Welt ist. Aber wer hat ihn von seiner Tapferkeit jemals reden hören? Er hat das rechtschaffenste Herz, aber Rechtschaffenheit und Edelmut sind Worte, die er nie auf die Zunge bringt", rühmt von ihm Minna (II, 1). Er ist ein Typus ritterlicher Männlichkeit. Selbstlos und uneigennützig in höchstem Maße, ist er immer bereit, andern in ihrer Not beizuspringen und zu helfen. So hat er hundertmal im Kampf für den gemeinen Soldaten sein Leben gewagt (III, 7), so hat er für seinen verwundeten Reitknecht und dessen abgebrannten und geplünderten Vater in der edelmütigsten Weise gesorgt (I, 1), so hat er bei dem Kontributionsauftrag in Thüringen den Ständen die Summe soweit wie möglich erniedrigt und das Fehlende aus seinem eignen Vermögen vorgeschossen, so hilft er trotz eigenster höchster Not der Frau von Marloff in aufopferndster Weise, und so ist er ohne Zaudern sofort bereit, der Geliebten seine Ehre und sein Vermögen zu opfern, als er hört, daß sie unglücklich und verstoßen sei. Dieser ritterliche Edelmut ist ein Ausfluß seines tiefsten Wesens, denn er wirkt spontan mit einer Art Naturgewalt und wird weder durch Enttäuschungen noch durch andere schlechte Erfahrungen, die er damit macht, gehemmt. Entspringt doch sein an Verzweiflung grenzendes Elend, in dem wir ihn zu Beginn des Stückes vorfinden, eben jener guten Tat gegen die thüringischen Stände, und wie oft seine Güte und sein Vertrauen getäuscht oder gemißbraucht worden sein mögen, daraus kann man sich aus Justs Erzählung von den Schändlichkeiten der ungetreuen Bedienten ein Bild machen (III, 2). Er ist zufrieden mit dem Bewußtsein der guten Tat, zudem wird ihm der Undank der Schlechten durch die Treue der Guten in reichlichem Maße aufgewogen: die Geliebte, den Freund und den Diener sehen wir die Treuprobe im Unglück glänzend bestehen, trotzdem er es ihnen selbst nicht leicht macht. Denn in geradem Gegensatz zu seiner eigenen steten Hilfsbereitschaft steht seine Abneigung, sich von andern helfen zu lassen; seine ganze Ehre setzt er darein, andern nichts schuldig zu werden, und wie in seinem Edelmut, so geht er auch in diesem Stolz bis zum Extrem. Weder dem Diener, noch dem Freund, noch der Geliebten will er etwas zu danken haben. Auf diesem Stolze fußt der Konflikt. „Denn auch seiner Geliebten sein Glück nicht wollen zu danken haben, ist Stolz, unverzeihlicher Stolz" (III, 12). Mit seiner hartnäckigen Weigerung, die Hand der Geliebten anzunehmen, ehe nicht seine angegriffene Ehre völlig wiederhergestellt sei, überspannt er den Ehrbegriff und verkennt die Rücksichten, die er der treuen Braut schuldig ist. Bei besonnener Überlegung hätte sich leicht ein Mittelweg finden lassen, statt dessen fällt er seiner leicht erregbaren Natur folgend auch hier ins Extrem und muß sich erst durch Minnas Spiel und die völlige

Scheinumkehrung der Verhältnisse zur Erkenntnis seiner Pflicht gegen die Braut zurückführen lassen.

Seine Getreuen, Werner und Just, die er durch sein Beispiel gebildet hat, sind untereinander wieder wesentlich durch die Sonderart ihres sozialen Milieus und ihr angeborenes Temperament verschieden. Der biedere, etwas behäbige Werner ist ein märkischer Bauernsohn, dem es sauer wird, nach der Herrlichkeit des Soldatenlebens wieder zum Pflug zurückkehren: „Das verwünschte Dorf! Ich kann's unmöglich wieder gewohnt werden" (I, 12). So hat er sein Gütchen verkauft und trägt sich mit dem abenteuerlichen Plane, in Persien Kriegsdienste zu nehmen. Doch darf man zweifeln, ob er wohl allein ohne seinen vergötterten Major auf und davon gegangen wäre. Bei aller Besonnenheit und Bravheit neigt er unverkennbar etwas zur Wichtig- und Großtuerei, wie seine Schilderung des Lebens in den Winterquartieren gegen Franziska (III, 5) beweist. Seine Prahlerei ist jedoch harmlos und wirkt erheiternd, da sie, in ihrer Gutmütigkeit sich selbst verratend, nichts Schwindelhaftes an sich hat und weniger der eignen Person als dem Major gilt. Gegen Personen, die unter seinem Stand sind, wie gegen Just und den Wirt, bewahrt er eine gewisse militärische Würde und Überlegenheit; gegen Höherstehende, wie Minna, zeigt er sich in seiner dienstlichen Steifheit leicht ein wenig hölzern. Wo er sich dagegen frei und offen gibt, wie im Verkehr mit dem Major oder mit Franziska, „wenn er sich selbst gelassen ist", sehen wir ihn unbeschadet seiner Behäbigkeit munter und gewandt, herzlich in der Freude, gallig im Ärger, aufbrausend im Zorn, aber immer rasch sich beherrschend und in den veränderten Verhältnissen sich zurecht findend, bis ihn am Ende Liebe und Freundschaft aufs neue an die Heimat binden. Aus viel gröberem Holze ist Just geschnitzt. Werners Kritik „Kerl, man hört's, daß du Packknecht gewesen bist und nicht Soldat" (I, 12) fällt einem bei ihm immer wieder ein; er hat unverkennbar etwas Rohes und Hämisches, in seiner Rache gegen den Wirt, wie in seiner Behandlung der fremden Herrschaft; ein Vieh nennt ihn darum Franziska (II, 2), eine Bestie Tellheim (I, 4), und an anderer Stelle hält ihm der Major ein ganzes Sündenregister vor: „Deine Hartnäckigkeit, dein Trotz, dein wildes, ungestümes Wesen gegen alle, von denen du meinest, daß sie dir nichts zu sagen haben, deine tückische Schadenfreude, deine Rachsucht" (I, 8). Auch er ist bäuerlicher Herkunft, aber wohl kleiner Leute Kind, die durch den Krieg vollends verarmt wären, wenn ihnen Tellheim nicht aufgeholfen hätte. So stammt er aus einer niedrigen Welt und schwerfällig und langsam von Begriffen, ist er außerstande, sich zu einem höheren Menschentum durchzuringen. Aber diese üblen Seiten seines Charakters werden gemildert, wo nicht aufgewogen durch die unentwegte Treue, die er nach Pudelart seinem Herrn wahrt, auch im Unglück, denn schließlich darf der moralische Wert eines Menschen nicht an einzelnen Fehlern oder Vorzügen gemessen werden; ausschlaggebend ist in letzter Linie, wie Just selbst Franziska am Beispiel dartut (III, 2), die Grundrichtung des Willens, die Ehrlichkeit. Das Zeugnis der Ehrlichkeit aber wird ihm nur von einer

Seite, vom Wirt versagt, das ist jedoch kein einwandfreier Zeuge, und er wird auch sofort von Werner widerlegt: „Freilich ist an Justen auch nicht viel Besondres, doch ein Lügner ist Just nicht" (III, 4).

In Leutnant Riccaut, diesem Gegenstück Tellheims, sehen wir den äußerlich glänzenden Vertreter der Unehrlichkeit. Ein ehemaliger Kamerad Tellheims und angeblich „sehr von seine Freund", was Tellheim später kühl berichtigt (IV, 6), kommt er als erster mit der Glücksnachricht von der Beendigung des Prozesses, um in offenbarer Spekulation auf Tellheims bekannten Edelmut die gute Gelegenheit zu einem Borg auszunutzen. Durch die Zwischenkunft der Damen in seinen Plänen gestört, dauert es einige Zeit, bis er die veränderte Situation soweit übersieht, um sich für den entgangenen Ausfall auf andere Weise zu entschädigen. Da er überdies die weltmännischen Umgangsformen mit der seinem Volke eigenen Eleganz beherrscht und durch sein Radebrechen nicht so leicht verständlich ist, so kommt es, daß sich seine Schwindelei und Unehrlichkeit uns nur ganz allmählich enthüllen. Die ganze Sicherheit seines Auftretens, sein Renommieren mit seiner Freundschaft des Ministers „Von der Kriegsdepartement", seine hochklingenden Titel, deren parodistischer Sinn bei der Vorstellung unbeachtet bleibt, sind sehr geeignet, auch klügere Leute als die gutmütige Minna zu blenden und irrezuführen. Erst seine Bettlerdemut, die so grell von Tellheims Stolz absticht, muß einen kühlen Beobachter wie Franziska stutzig machen, und als er dann am Ende aus verletzter Eitelkeit die Maske fallen läßt und sich gar seiner Betrügerei und Falschspielerei rühmt, erkennen wir rückschauend die ganze Unwahrhaftigkeit dieses ehrlosen Abenteurers.

Wandelt sich unsre anfängliche Heiterkeit über den französischen Schwadroneur zuletzt in Verachtung, so können wir dem Wirt trotzdem oder wohl gerade weil seine Unehrlichkeit von Anfang an feststeht und trotz all seiner Schlauheit von den andern immer wieder sofort bemerkt und korrigiert wird, nicht ernstlich gram sein. Dazu ist er eine viel zu komische Figur, die durch ihre Philistereigenschaften, ihre Gewinnsucht, ihre Neugier, ihre Geschwätzigkeit immer wieder unser Lachen herausfordert.

Obwohl an Zahl um die Hälfte kleiner, ist die sächsische Gruppe nicht minder bedeutend, da die beiden schelmischen Mädchen nächst Tellheim die wichtigsten und einflußreichsten Personen des Lustspiels sind. Das zwanzigjährige Edelfräulein Minna ist verschwenderisch mit allen Glücksgütern ausgestattet, mit Schönheit und Anmut, mit Reichtum und vornehmem Stand. Und in dem schönen Körper wohnt auch eine schöne Seele, voll Bewunderung für alles Gute und Große, voll Mitleid für alles Unglück. Von diesem Mitleid sehen wir verschiedene Proben: tapfer führt sie gegen den Wirt die Sache des abgedankten Offiziers (II, 2), mitten im Glück gedenkt sie der „armen blessierten Soldaten (II, 3), und das Geldgeschenk für Riccaut „war einem Unglücklichen zugedacht". Aber der letzte Fall zeigt uns deutlich auch ihre Schwäche. Ein verwöhntes Kind des Glückes, verwöhnt auch durch die Nachsicht eines gütigen Oheims und Vormunds, ist sie zu einer frühreifen Selbständigkeit des Handelns gelangt, die mit ihrem Mangel an tieferer

Menschenkenntnis seltsam kontrastiert, und sie daher leicht in schiefe Situationen bringt. Da sie überdies mit einem starken Maß von Energie begabt ist, so bekommt ihr Handeln leicht etwas Exzentrisches, Überspanntes. Ihre ganze Liebe zu Tellheim steht von Anfang an in diesem Zeichen. Aus Bewunderung für seine edle Tat gegen die thüringischen Stände liebte sie ihn, den feindlichen Offizier, schon ehe sie ihn gesehen hatte. Um ihn kennen zu lernen, geht sie uneingeladen in die erste Gesellschaft, wo sie ihn zu finden hoffte (IV, 6). Ohne Einwilligung des abwesenden Oheims verlobt sie sich mit dem Geliebten, und als der Bräutigam nach dem Frieden nichts mehr von sich hören läßt, gewinnt sie den inzwischen heimgekehrten Oheim zu einer Reise nach Berlin, um nach dem Verschollenen zu suchen. Während der Oheim durch einen Reiseunfall aufgehalten unterwegs zurückbleibt, fährt sie mit geringer Begleitung weiter, und kaum ist sie in der unbekannten Stadt angekommen, so leitet sie sofort Schritte ein, um sich nach dem Verlobten zu erkundigen (II, 2). So hat sie sich rücksichtslos, aber erfolgreich über alle Schranken der Politik und weiblichen Sitte, die sich zwischen sie und ihre Liebe schoben, hinweggesetzt. Vom Glück begünstigt, findet sie den Verlorenen über alles Erwarten schnell, aber damit ist auch ihr Erfolg zu Ende. Ihre Bemühungen, Tellheim zurückzugewinnen, scheitern, nicht ohne ihre Schuld, da sie seiner Lage nicht das rechte Verständnis entgegenbringt. Trotz ihrer natürlichen Güte, trotz ihres leicht geweckten Mitleids vermag sie dem Geliebten nicht gerecht zu werden. In ihrem Selbstgefühl überschätzt sie den Wert ihrer Liebe. Sie sieht darin „ein absolutes Gut, in dem der Mann nun auch einen vollen Ersatz finden soll für alles, was ihm das Leben geraubt hat. Ihre Liebe verkennt ganz das Recht seiner Persönlichkeit, sie will nicht verstehen, daß er nicht bloß der Empfangende sein kann, sondern den Wert seines Daseins sich selbst schaffen muß. Und dieses Selbstgefühl raubt ihrer Liebe auch die Fähigkeit, sich vollkommen in Tellheims Lage zu versetzen und mit tiefer herzlicher Teilnahme seine Seelenkämpfe mitzufühlen. Der Humor, mit dem sie die Leiden des Geliebten wegzuspotten sucht, läßt mitunter die Wärme des Gemüts vermissen und vermag dem Schwergetroffenen keinen Trost zu bringen; er erscheint oberflächlich, ja wirkt mitunter fast verletzend... Die Selbstlosigkeit ihrer Liebe, die dem Geliebten alles opfern will, vermag die gleiche Selbstlosigkeit des Mannes nicht zu würdigen, die dieses Opfer nicht annehmen kann, das, wie er fürchtet, die Geliebte ins Unglück stürzen muß" (Kettner, a. a. O. S. 113). Wie Tellheim im Ehrenpunkt, so geht Minna hinsichtlich der Liebe bis zum Extrem und macht, indem sie ihre Forderung überspannt, eine direkte Verständigung unmöglich. Durch einen klug geschmiedeten Plan, indem sie die Dinge vollständig auf den Kopf stellt und nach einem treffenden Wort K. Fischers „den weiblichen Tellheim spielt", gelingt es ihr wohl, den Geliebten umzustimmen, aber eigensinnig in dem Wunsche, sich den Anblick seines ganzen Herzens zu verschaffen, treibt sie ihr Spiel wiederum zu weit, bis es ihr entgleitet und sie ihr keckes Unternehmen mit einer persönlichen Niederlage büßen muß.

Ihre gleichaltrige Gespielin und Kammerjungfer, die Müllerstochter

Franziska Willig aus Kleinrammsdorf, vertritt neben ihrer leidenschaftlichen Herrin den überlegenden Verstand. Mit dem Fräulein erzogen und offenbar nicht ungebildet, erfüllt sie taktvoll ihr Doppelamt als Dienerin und Freundin. Durch Rat und Warnung sucht sie in kluger Weise, obschon mit geringem Erfolge, ihre Herrin zu leiten und vor Übereilungen zu bewahren. Besser gelingt es ihr, die Dreistigkeit des Wirtes zu meistern und seine Betrügereien zu durchkreuzen. Mit gutem Mutterwitz begabt, pflegt sie den geriebenen Halunken in sehr gewandter, Heiterkeit erregender Weise abzufertigen. Im Gegensatz zu ihrer weichherzigen Herrin hat sie den französischen Schwindler bald durchschaut, während sie dem Major von Anfang ein warmes, von echtem Mitfühlen erfülltes Verständnis (II, 5) entgegenbringt. Am reizendsten zeigt sich ihr gerader kluger Mädchencharakter in der rasch aufblühenden Neigung für den Wachtmeister und in der keck-verschämten Art, mit der sie ihm am Schluß die Werbung abnimmt.

Wenn der Graf von Bruchsal auch nur auf ein paar Minuten am Ende erscheint, so ist doch seine Mitwirkung im ganzen genommen, namentlich als Schreckensfigur in Minnas Spiel, nicht unbedeutend. Er vertritt den nichtmilitärischen sächsischen Hofadel. Wie der sächsische Hof selbst während des Siebenjährigen Krieges außer Landes in unfreiwilliger Verbannung weilte, so hatte sich der Graf vor den preußischen Eroberern nach dem Lande der Kunst, nach Italien, geflüchtet. Zurückgekehrt, hat er in die Verlobung gewilligt, da er von zu vielen zu viel Gutes über Tellheim hörte (IV, 6), und da er sich offenbar außerstande fühlte, die nicht ohne Schuld vernachlässigte Erziehung seiner Nichte noch zu korrigieren. Mit unverhülltem Vorwurf begrüßt er Minna, neue Extravaganzen argwöhnend: „Aber was Mädchen? Vierundzwanzig Stunden erst hier und schon Bekanntschaft und schon Gesellschaft?" (V, 13). Dann aber folgt, rasch einlenkend und nur von einem kurzen Sarkasmus unterbrochen, in verbindlichster Form die Aussprache mit Tellheim, so daß der Graf in uns den Eindruck eines überlegenen Aristokraten von feiner alter Kultur hinterläßt.

d) Der Aufbau.

Mit großer Gewissenhaftigkeit hat sich Lessing an das Gesetz der drei Einheiten gehalten. Nur die Einheit des Ortes hat er etwas freier gehandhabt. Immerhin spielen alle fünf Aufzüge nicht nur in demselben Orte in Berlin — wenn auch der Name selbst nirgends genannt ist, so kann doch nach Äußerungen wie „suchten Ihro Gnaden etwas bei des Königs Majestät" (II, 2) kein Zweifel sein, daß die preußische Hauptstadt gemeint ist —, sondern auch unter demselben Dache, im Gasthaus zum König von Spanien (II, 2). Der erste, dritte und fünfte Aufzug wird auf einen neutralen Raum, einen Vorsaal, verlegt, wo sich das Zusammentreffen der verschiednen Personen am leichtesten glaubhaft machen läßt; der zweite und vierte Aufzug spielen sich in einem daranstoßenden Zimmer ab, das ursprünglich von Tellheim und gegenwärtig von Minna bewohnt wird.

Die Einheit der Zeit ist am strengsten beobachtet. „Guten Morgen,

Herr Just, guten Morgen! Ei, schon so früh auf", eröffnet der Wirt das erste Gespräch (I, 2) und deutet damit an, daß die Handlung am zeitigen Morgen beginnt. „Franziska, wir sind auch sehr früh aufgestanden", versichert eine Stunde später Minna zu Beginn des zweiten Aufzugs; für eine Dame von Stand war es also noch immer eine ungewöhnlich frühe Stunde, wie auch ihre Gewandung (sie ist noch im Neglige II, 7) verrät. Am Schlusse des dritten Aufzugs bringt uns die Einladung zum Essen, die Tellheim an Werner richtet (II, 10), den Fortschritt der Zeit in Erinnerung, und zu Anfang des vierten sehen wir an dem Abräumen der Mittagstafel, daß die Mittagsstunde vorüber ist. Der vierte Aufzug läßt sich noch genauer, fast auf die Minute festlegen. Da Tellheim zur Ausfahrt um drei Uhr bestellt ist (III, 10) und sich mit unbedeutender Verspätung bei Minna einfindet („wir sind noch vor dem Schlage drei aus dem Quartier gegangen (IV, 4)), so muß der größere Teil dieses Aufzuges, von den drei ersten Auftritten abgesehen, in der vierten Stunde spielen. Im fünften Aufzuge fehlt eine genaue Zeitangabe; da aber der bestellte Wagen noch immer vor der Türe hält, wie aus Minnas Frage deutlich wird: „Der Wagen ist doch vor der Türe, Franziska?" (V, 5), so wird dieser Aufzug nicht allzu lange Zeit später, etwa in der fünften Stunde, jedenfalls aber gegen Abend spielen.

Auch die Einheit der Handlung ist gewahrt. Zwar tritt vom dritten Aufzug an neben die Haupthandlung, den Kampf Minnas um Tellheim, eine Nebenhandlung, die werdende Liebe zwischen Werner und Franziska. Aber bis auf den Schluß ist keine Szene dieser Nebenhandlung allein eingeräumt, immer ordnet sich die Nebenhandlung der Haupthandlung unter, dient zugleich, diese zu fördern, ist mit ihr irgendwie verknüpft, selbst in Auftritten wie III, 5 und III, 9, die das bürgerliche Paar ganz für sich allein hat. Nur die Schlußszene des ganzen Dramas (V, 15) macht eine Ausnahme, aber hier kann natürlich von einer Beeinträchtigung der Haupthandlung nicht mehr die Rede sein, da diese bereits abgeschlossen vorliegt. Die Haupthandlung entwickelt sich langsam und ist von einer außerordentlichen Klarheit und Einfachheit; man hat sogar die Armut dieser Handlung gerügt. Treffend kennzeichnet E. Schmidt (a. a. O. S. 465) die Kunst des Dichters in ihrem Aufbau: „Wir kennen kein anderes Beispiel, wo eine so kleine Handlung durch geistvolles Ausmünzen aller kombinierten Motive, durch Fülle der Charakteristik, Erfindsamkeit im Detail, episodischen Schmuck und unversiegbare dialogische Kunst lückenlos zu fünf aufsteigenden Aufzügen aufgetrieben worden wäre wie hier. Was der Verstand Lessings planvoll gezimmert, stattet Lessings Gemüt reich und wohnlich aus, und dieses behagliche Ausbreiten lebendiger Beobachtung und warmer Empfindung bleibt so anziehend, wie das stets von neuem belohnte Studium der hier meisterlich bewährten Technik." Die Exposition erstreckt sich über die zwei ersten Aufzüge, erst am Schluß des zweiten wird das Ziel der Handlung, die Rückeroberung Tellheims durch Minna, deutlich, doch bleiben wichtige Punkte der Vorgeschichte noch bis in den vierten Aufzug hinein unklar. Der dritte Aufzug

retardiert und fördert die Handlung nicht wesentlich; die Hauptpersonen und der zwischen ihnen schwebende Streit tritt mehr in den Hintergrund, und die Nebenpersonen haben den Vortritt zu einer ganzen Reihe heiterer Auftritte, die nur durch die große Aussprache zwischen Werner und Tellheim in der Mitte des Aufzugs unterbrochen werden. Diese eigentümliche Komposition, die schon Goethe auffiel und von ihm getadelt wurde, ist sicher vom Dichter nicht ohne besondere Absicht gewählt. Es schien ihm offenbar mit dem Wesen einer Komödie nicht vereinbar, zwei Aufzüge unmittelbar hintereinander mit so leidenschaftlichen Herzenskämpfen, wie sie eben der zweite Aufzug in seiner Schlußszene gebracht hatte, zu belasten. Darum verlegte er die zweite, entscheidende Aussprache erst in den vierten Aufzug (IV, 6) und schob zur Dämpfung der erregten Leidenschaften die leichteren Auftritte des dritten Aufzugs als Zwischenspiel ein. So bringt erst der vierte Aufzug den Höhepunkt, aber auch nicht sogleich; sondern erst nach einer abermals retardierenden Szene, der Riccautepisode; dafür folgt unmittelbar auf den Höhepunkt fast noch in demselben Auftritt (IV, 6) der Umschlag durch das „Spiel" Minnas. Damit ist ein ganz neues Element in die Handlung hineingetragen, das dem fünften Aufzug durch seinen raschen Wechsel der Situationen einen stürmischen Charakter verleiht, während der Zuschauer von Auftritt zu Auftritt mit steigender Spannung auf das Ende der eingeleiteten Doppelintrige, der Ringvertauschung und der Leidenskomödie, wartet. Nachdem sich das Zorngewitter des genarrten Tellheim in einem katastrophischen Auftritt entladen hat, folgt, beschleunigt durch das Eintreffen des Grafen, die lang erwartete heitere Lösung.

Als Einlage finden sich zwei episodische Auftritte, die mit der Handlung selbst nur in sehr losem Zusammenhange stehen und, ohne den Gang des Stückes zu gefährden, wegbleiben könnten. Wenn sie trotzdem auf allen Bühnen gespielt werden, so zeigt das, daß sie doch im Rahmen des Stückes ihre unerläßliche Bedeutung haben. Es sind die Marloffszenen (I, 5—7) und die Riccautszenen (IV, 2 und 3).

Jene ist durch die Notlüge Werners (III, 7), diese durch Riccauts Reporterdienst (IV, 7) in der Haupthandlung verankert. Beide sind vor allem für die Charakterentwicklung Tellheims wichtig, und zwar dienen die Marloffszenen der direkten, die Riccautszenen der indirekten Charakteristik. Die Riccautszenen haben außerdem noch die Aufgabe, in dem Konflikt zwischen Liebe und Ehre (s. o. S. 57) die Folgen eines mangelnden Ehrgefühls zu zeigen und Minnas unklares, nur von leicht erregbaren Gefühlen geleitetes Urteil zu beleuchten.

e) Das komische Element.

Einmal sind die handelnden Personen (Charaktere) zum Teil komische Figuren durch den Kontrast ihrer äußeren Manieren oder Reden, also ihres ganzen Gebarens, zu ihrem eigenen Wesen und Wert, oder zu ihrer Stellung: Werner, der gravitätisch-würdevolle, aber im Grunde sehr

einfache, natürliche Subalterne; Riccaut, der vornehm tuende Bettler und windige Prahler; Just, der grobe und derbe, aber im Grunde gutartige Bediente; der katzenbuckelnde, im übrigen aber unverschämte Wirt (Charakterkomik).

Ferner ist der größte Teil der Handlungen und Situationen heiteren Inhalts, von heiterem Verlauf oder wenigstens von heiteren Zwischenfällen unterbrochen.

Wohl nimmt auch der Ernst eine breite Stelle in diesem Lustspiel ein; die komischen Szenen wechseln mit rührenden ab, und das eine geht zuweilen unmerklich in das andere über (z. B. I, 8; III, 3; V, 15). Denn nach Lessing soll die wahre Komödie beides: zum Lachen bewegen und rühren; sie soll ein Spiegel des menschlichen Lebens sein, und dieses ist selbst nichts als eine beständige Kette solcher Übergänge (Hamb. Dramat. Stück 21, vgl. auch Werke IV, S. 154 Lachm.).

Aber selbst in so ernsten, hochgespannten Auftritten, wie II, 9 oder IV, 6 bricht die Heiterkeit gelegentlich durch und verhilft sich zu ihrem Rechte. Ein typisches Beispiel für diese Situationskomik ist der Scherz des Grafen Bruchsal in V, 13 („nein Minna, deine Liebe ist nicht blind, aber dein Liebhaber ist stumm"); er wirkt in der bedrückten, von der vorhergegangenen Aufregung noch durchzitterten Situation befreiend. Auf diese Weise wird unser gelegentliches Bangen wegen des endlichen Ausgangs immer wieder rasch beseitigt, und wir sind, wie eines heiteren Spieles, so auch eines heiteren Endes gewiß.

f) Die Sprachform.

Eine besondere Eigentümlichkeit der Dichtung ist der dialektische Prozeß der darin niedergelegten begrifflichen Arbeit und der Gedankenbewegung, welche sich daran entfaltet. Das entspricht der Neigung Lessings für scharfe, begriffliche Entwicklungen. Daß er diese auch in das Lustspiel hat hineintragen wollen, sagt er ausdrücklich Hamb. Dramat. St. 96: „Unsere schöne Literatur hat noch so wenig Werke, die ein Mann, der im Denken geübt ist, gern zur Hand nimmt, wenn er zu seiner Erholung und Stärkung einmal außer dem einförmigen, ekeln Zirkel seiner alltäglichen Beschäftigungen denken will. Welche Nahrung kann so ein Mann wohl in unseren höchst trivialen Komödien finden? Wortspiele, Sprichwörter, Späßchen, wie man sie alle Tage auf den Gassen hört: solches Zeug macht zwar das Parterre lachen, das sich vergnügt, so gut es kann; wer aber von ihnen mehr als den Bauch erschüttern will, wer zugleich mit seinem Verstande lachen will, der ist einmal dagewesen und kommt nicht wieder." Die ganze Handlung des Stückes ist im Grunde ein dialektischer Prozeß. „Der Streit der Liebenden ist es, welcher mit Aufgebot von Gründen und Gegengründen in Angriff und Abwehr durchgefochten wird, eine Debatte, welche unseren Verstand in die gespannteste Tätigkeit setzt, die Frage der Vermählung von allen Seiten beleuchtet und erörtert und die leuchtendsten

Beweise eines berechnenden schlagfertigen Denkvermögens liefert. Die glänzenden und zugleich scharfgeschliffenen Waffen der unerschöpflichen und unerbittlichen Logik Lessings, der Geist der Forschung und Prüfung, seine Gabe der Kritik und Polemik haben sich auch hier nicht verleugnet; man möchte sagen: wie er den Charakter des Dialoges in seine prosaischen Untersuchungen überträgt, so hat er hier in den dramatischen Dialog die Untersuchung verpflanzt." (Niemeyer, a. a. O. S. 27.)

Die dialogische Kunst Lessings zeigt sich hier in einer Vollendung und Feinheit, die in keinem seiner späteren Dramen wieder erreicht ist. „Wie ein Ball wird das Gespräch in verschiedenem Ton, Tempo und Ausmaß hin- und hergeschlagen. Die leisesten Winke im Gespräche werden verstanden, und die meisten Szenen lassen Rede und Gegenrede behend wechseln. Überall bietet sich eine Fülle anmutiger, nachdenklicher, geistreicher, aparter Wendungen, die Lessing nicht mühsam gesucht hat; denn macht man das, was einem so einfällt?" (E. Schmidt, a. a. O. S. 482.)

Beachtenswert ist die Häufigkeit, mit der Lessing die Worte des einen bei passender Gelegenheit von einem anderen „nachbrauchen" läßt. Wie Tellheim Minnas Worte (V, 5) nachbraucht, so sucht umgekehrt Minna in demselben Auftritt und namentlich V, 9 Tellheim mit seinen eigenen in IV, 6 gebrauchten Worten zu schlagen. Franziska straft Werner (IV, 10), indem sie ihm in Tellheims Gegenwart seine prahlerischen Worte wiederholt; und der Wirt sucht sich vor Werner zu salvieren (III, 4), indem er sich auch die von Minna gegen ihn (II, 2) vorgebrachte Rechtfertigung des abgedankten Offiziers zu eigen macht. Auch die Erzählung des Wirtes in III, 3 kann man hierher stellen, um so mehr als die darin aufgeführten Äußerungen Minnas sich auf Äußerungen in ihrem Gespräch mit Franziska II, 5 f. zurückführen lassen. Kunstvoll ist die Sprache bei jedem einzelnen nach seinen besonderen individuellen Verhältnissen abgetönt und dadurch infolge der großen sozialen Verschiedenheit der Personen eine außerordentliche Mannigfaltigkeit des Sprachtones erzeugt. „Lessings Komödie hat nicht nur eine neue Bühnensprache, sondern geradezu einen höheren Gesprächston für die gebildete Gesellschaft aufgebracht. Diese tönereiche Anmut des Dialoges, der vom pöbelhaften Stil des Reitknechtes zur Grazie in Minnas Mund und zum Ernste Tellheims aufsteigen kann, . . . die Abstufung der Sprache nach dem Charakter, der Lebensstellung und dem Geschlecht der Personen wird nie genug bewundert werden. Wie fein unterscheidet sich Franziskas Geplauder von der Redegewandtheit Minnas! Wie prachtvoll geht das lang verhaltene und erbitterte Pathos Tellheims im letzten Aufzug aus sich heraus! Wie wirksam kontrastiert das Geschwätz des geschmeidigen Wirtes mit dem Gebrumm Justs, und um wieviel vulgärer darf sich der Reitknecht ausdrücken als der Wachtmeister und Freischulze!" (E. Schmidt a. a. O. S. 481.)

Ruhig konnte Lessing seinem französischen Abenteurer, mit dessen Radebrechen er einer schon älteren literarischen Sitte folgte, die Kritik in den Mund legen: „O was ist die deutsche Sprak für ein arme Sprak! für ein plumpe Sprak!" Hatte er doch mit seinem Lustspiel gerade den glänzenden

Beweis des Gegenteils erbracht und, den französischen Übermut Lügen strafend, darin ein Werk geschaffen, in dem, allerdings zum ersten Male, der Reichtum und die Anmut unserer Muttersprache durch eine Meisterhand offenbar wurde.

C. Literarhistorische Würdigung.

a) Die Entstehung.

Die „Minna von Barnhelm" erschien Ostern 1767 bei Voß in Berlin in doppelter Gestalt: einmal in einer Gesamtausgabe von Lessings Lustspielen, jener heute vergessenen Jugendarbeiten, wie „Der junge Gelehrte", „Der Schatz" u. a., zweitens für sich allein in einer Sonderausgabe mit der Angabe auf dem Titelblatt „Verfertiget im Jahre 1763". Man könnte fast glauben, der Dichter habe durch diese Bemerkung, da im Stücke selbst eine bestimmte Angabe des Friedensjahres fehlt, die allgemein gehaltene Zeitbestimmung „anni currentis" in der Fremdenbuchszene (II, 2) nachträglich noch festlegen wollen. Denn sachlich ist die Bemerkung zum mindesten irreführend und nicht ganz wörtlich zu nehmen. Man hat sich zur Erklärung des „verfertiget" auf eine Äußerung Weißes (Karl Lessing, Lessings Leben I, 69) berufen; danach hatte Lessing die Gewohnheit, „seine theatralischen Arbeiten von Akt zu Akt und Szene für Szene aufs genaueste zu entwerfen und dann zu sagen, daß er sie fertig habe; erst wenn er sie in Druck geben wollte, bearbeitete er sie nach seinem Entwurfe langsam und mit vieler Bedachtsamkeit für die Presse, welches ihm nie leicht wurde, sondern die äußerste Anstrengung kostete". Danach könnte aus dem Jahre 1763 wohl der erste Entwurf stammen. Dazu will aber nicht recht die Mitteilung des Breslauer Rektors Klose (Karl Lessing, ebenda, I, 243) stimmen, daß Lessing die „Skizze" zu seinem Lustspiel „in heiteren Frühlingstagen" in einem Breslauer Garten geschrieben habe. Wenn bezüglich der Frühlingstage kein Irrtum Kloses vorliegt, so kann das kaum im Frühling 1763, d. h. wenige Wochen nach dem Abschluß des Friedens, sondern wohl erst, wie Kettner und E. Schmidt annehmen, im Frühling 1764 geschehen sein. Aus diesem Jahre haben wir dann auch ein Zeugnis von Lessing selbst. Am 20. August 1764 schreibt er, eben erst von einem hitzigen Fieber erstanden, aus Breslau an seinen Berliner Freund Ramler: „Ich brenne vor Begierde, die letzte Hand an meine Minna von Barnhelm zu legen; und doch wollte ich auch nicht gern mit halbem Kopfe daran arbeiten. Ich habe Ihnen von diesem Lustspiele nichts sagen können, weil es wirklich eins von meinen letzten Projekten ist. Wenn es nicht besser als alle meine bisherigen dramatischen Stücke wird, so bin ich fest entschlossen, mich mit dem Theater gar nicht mehr abzugeben. Es könnte doch sein, daß ich zu lange gefeiert hätte. Sie sollen der erste sein, von dem ich mein Urteil erwarte." Aber die tatsächliche Vollendung, die der Dichter unzweifelhaft ins Auge faßte, verzögerte sich noch um Jahre, namentlich durch die Übersiedlung von Breslau nach Berlin im Frühjahr 1765 und die dort dringend gewordene Arbeit

am Laokoon. Erst im Winter 1766 auf 67, nachdem die Aussicht auf eine Anstellung als Bibliothekar in Berlin völlig zunichte geworden war, und er bereits mit dem neubegründeten Nationaltheater in Hamburg unterhandelte, hat er offenbar die Arbeit an dem Lustspiel wieder aufgenommen und nun unter dem Druck der neuen, ihn erwartenden Verhältnisse ziemlich rasch zu Ende geführt. Dabei löste er, wie Nicolai berichtet, gleichzeitig in eigenartiger Weise sein oben Ramler gegebenes Versprechen: „Er brachte ihm jeden Akt, las ihm solchen vor und ließ ihn so lange in seinen Händen, bis er ihm den folgenden geben konnte. Es war dabei ausgemacht worden, daß Ramler in jeden Akt ein Zettelchen mit Kritik oder Vorschlägen zur Verbesserung legen sollte. Lessing nahm diese auch freundschaftlich an, bis auf zwei oder drei, worin er seinen Willen haben wollte."

b) Einflüsse.

Die Herkunft des Stoffes ist unsicher. Daß sich die Geschichte in der Goldenen Gans in Breslau zugetragen habe, ist eine Sage (Dittmar, Erinnerungen aus meinem Umgang mit Garve, S. 127). Für einzelne Züge ist allerdings die Benutzung historischer Ereignisse nachweisbar. So hat Lessing die edle Tat Tellheims gegen die thüringischen Stände einer ähnlichen Handlung des preußischen Dragonermajors Marschall von Bieberstein gegen die sächsische Stadt Lübben nachgebildet. Bieberstein, von seinen Kameraden als bester Pistolenschütze Tell genannt, sollte 1761 unter Androhung der Einäscherung von der Stadt die Summe von 20000 Talern eintreiben und streckte, da die Summe nicht so rasch beschafft werden konnte, den Ständen jene Summe vor. Ferner scheint der Dichter, als er seinem Wachtmeister den Namen Paul Werner gab, an eine bestimmte historische Persönlichkeit gedacht zu haben. Es gab im Siebenjährigen Kriege einen preußischen Generalleutnant Paul (von) Werner, Führer der braunen Husaren, der sehr schnell avanciert war und dessen Name neben dem von Seidlitz und Ziethen mit Ehren genannt wurde. Nach einer Sage hätte er, damals noch gemeiner ungarischer Husar, Friedrich II. in der Schlacht bei Mollwitz gefangen genommen, wäre jedoch auf den Zuruf: „Ich bin der König! Komm mit mir!" seinem großen Gefangenen in das preußische Lager gefolgt. Tatsächlich stammte er aus Ungarn, hatte jedoch schon 29 Jahre im österreichischen Heere ehrenvoll gedient, bis er 1751 infolge einer Zurücksetzung als Rittmeister seinen Abschied nahm und in preußische Dienste übertrat (vgl. Schäfer, Geschichte des Siebenjährigen Krieges, II, 2, S. 78). Wenn Lessing seinen Wachtmeister äußern läßt: „Ich bin ein guter Wachtmeister und dürfte leicht ein schlechter Rittmeister und sicherlich noch ein schlechterer General werden" (III, 7), und ihm das renommistische Schlußwort in den Mund legt: „Über zehn Jahr ist Sie Frau Generalin oder Witwe!", kann man darin die Anspielung auf den volkstümlichen General nicht verkennen.

So nebensächlich diese Anleihen bei der Zeitgeschichte für die Handlung sind, so wichtig sind sie andrerseits als Erweis dafür, wie stark Lessing bei der Abfassung seines Lustspiels noch unter dem Eindruck der Kriegsereignisse

stand, wie vertraut er mit dem preußischen Heere und seinen Offizieren war. Hier liegt eine der Grundbedingungen für die Größe und Wirkung des Stückes. An zwei Orten hatte Lessing Gelegenheit gehabt, den Krieg in nächster Nähe zu studieren und das preußische Heer kennen zu lernen, in Leipzig und in Breslau. Der freundschaftliche Verkehr mit dem Major und Dichter Ewald von Kleist in Leipzig 1757/58 ist schon oben als eine Vorbedingung für den Philotas (s. S. 19) ausführlich besprochen worden. Wenn Kleist auch lange schon vor der ersten Skizze zur Minna von Barnhelm gestorben war (1759), so hatte ihm Lessing doch ein sehr treues Andenken bewahrt, wie am besten die zweimalige „Wallfahrt" beweist, die er 1760 und 1765 auf der Durchreise in Frankfurt zu dem Grabe des Freundes unternahm. Daher ist es durchaus glaubhaft, daß Lessing seinem Major Tellheim vielfach Züge des Majors von Kleist geliehen (vgl. E. Schmidt, a. a. O. S. 473) und dem Freunde mit dieser Verkörperung ein Denkmal gesetzt hat. Einen wirklich umfassenden Einblick in das preußische Heer, in den Geist seines Offizierkorps und in das Kriegsleben der Soldaten erlangte er jedoch erst in Breslau, wo er von 1760—65 die Stelle eines Sekretärs bei dem General von Tauentzien bekleidete und damit selbst, wenn auch nur als Privatbeamter, in die Reihen des Heeres eintrat. Durch die amtliche Tätigkeit, wie durch den gesellschaftlichen Verkehr kam er in dem großen Kriegslager täglich mit den verschiedenartigsten Mitgliedern der Armee in Berührung. „In der Umgebung seines Generals sah Lessing, wie sein Bruder berichtet, fast alle bedeutenderen Offiziere der preußischen Armee an sich vorüberziehen. Im täglichen persönlichen Verkehr erschloß sich ihm eine Fülle scharf ausgeprägter Charaktere, die zum Teil schwere und bewegte Schicksale hinter sich hatten. Neben dem Aventurier, an dem es in Friedrichs Heer nicht fehlte, lernte er manchen trefflichen Mann kennen, der von der Kriegsfama nicht ausposaunt, noch dem König so bekannt geworden war, als er es verdiente. Vollends die Auflösung der Freibataillone am Ende des Krieges, die Entlassung so manches verdienten Offiziers, der dadurch rasch in die bitterste Not herabsank, läßt ihn das Unsichere der Existenz aufs tiefste empfinden. Alle diese Eindrücke verdichteten sich ihm zu dem Bilde des Soldatenlebens in der Minna von Barnhelm" (Kettner, Lessings Dramen, S. 76 f.). Bemerkenswert ist die kühle Objektivität, die er sich bei der Zeichnung dieses Bildes gegenüber den Tatsachen zu wahren suchte, und die dem Stücke seine bis heute wirksame unzerstörbare Realität gegeben hat. In kluger Mäßigung hielt er sich, trotz seiner innerlichen Bewunderung preußischer Größe, von jedem einseitig-preußischen Chauvinismus wie von dem Wortschwall mancher preußischen Dichterfreunde fern und suchte in gleicher Weise seinen Landsleuten, der sächsischen Gruppe, objektiv gerecht zu werden. Daß dieses Streben nach Objektivität bewußt war, zeigt eine Stelle in einem Briefe an seinen Berliner Freund Nicolai (Mai 1777); dort erzählt er davon, „daß ich ... im vorigen Kriege zu Leipzig für einen Erzpreußen und in Berlin für einen Erzsachsen bin gehalten worden, weil ich keines von beiden war und keines von beiden sein mußte — wenigstens um die Minna zu machen".

Unter den literarischen Einwirkungen steht die des zeitgenössischen französischen Dramatikers und Kritikers Denis Diderot (1713—84) obenan. Lessing hat diesen Schriftsteller immer sehr geschätzt — seine Vorliebe für ihn verrät sich noch in der Hamburgischen Dramaturgie —, im Jahre 1760 aber hatte er, ehe er nach Breslau übersiedelte, ein Werk „Diderots Theater" veröffentlicht, das die Übersetzung zweier Dramen, des fils naturel und des père de famille, sowie etwas kritische Prosa enthielt, und mit dem er der Theorie des Franzosen auch in Deutschland Gehör zu verschaffen suchte. Diderot verwarf die klassische französische Tragödie wegen ihrer verkünstelten Technik und verlangte von der Bühne genaueste Lebenswahrheit, Naturalismus, verbunden mit größter sittlicher Wirkung. Nach diesem Grundsatz und dem von Diderot aufgestellten Muster hat Lessing auch die Handlung seines Lustspiels gestaltet. Vor allem in zwei Punkten zeigt sich Lessings Abhängigkeit von Diderot. In seiner Abhandlung zum père de famille hatte Diderot dem Dramatiker die Behandlung eines moralischen Problems empfohlen. Lessing wählte dementsprechend den Ehrbegriff und stellte in den verschiedensten Verkörperungen die ehrenhafte Uneigennützigkeit der unredlichen Gewinnsucht gegenüber (s. oben S. 57). Er folgte auch darin seinem Vorbild Diderot, wenn er diese Uneigennützigkeit vielfach bis zum entsagungsvollsten Edelmut in unwahrscheinlicher Weise überspannte (Just gegen Tellheim, Tellheim gegen Frau von Marloff, Werner gegen Tellheim). Auf Diderots Einfluß ist zweitens die breite Darstellung des Soldatentums (vgl. den Untertitel) zurückzuführen, da Diderot geraten hatte, les conditions, vor allem die Stände auf die Bühne zu bringen. (Ce ne sont plus les charactères, qu'il faut mettre sur la scène, mais les conditions. Jusqu'à présent, dans la comédie, le charactère a été l'objet principal, et la condition n'a été que l' accessoire; il faut que la condition devienne aujourdhui l'objet principal et que le charactère ne soit que l'accessoire.) Ausführlicher über Diderot sowie über den Zusammenhang des Lustspiels mit der älteren Komödie überhaupt handelt Kettner in seinem Werke Lessings Dramen.

c) Aufnahme und Wirkung.

Der Aufführung traten zunächst politische Bedenken hindernd in den Weg. Das Hamburger Nationaltheater, an dem Lessing als Dramaturg wirkte, plante eine Aufführung bereits im Sommer 1767, mußte sie jedoch auf Einspruch des preußischen Ministerresidenten unterlassen. Erst am 21. September wurde das Lustspiel, nach eingetroffener Genehmigung der Berliner Regierung, freigegeben und erlebte am 30. September seine erste Aufführung. Bald folgten andere Bühnen, am 14. November das deutsche Theater in Wien, am 18. November mit ganz außerordentlichem Beifall Leipzig. In Preußen selbst verzögerte sich das Erscheinen des Stückes auf den Brettern infolge der durch die Zensur erhobenen Einwände noch mehrere Monate. Die Kühnheit, mit der der Dichter den König in die Handlung hatte eingreifen lassen, die Verspottung der exakten Polizei (II, 2), einige

abfällige Bemerkungen Franziskas über das preußische Militär (namentlich IV, 5: „wenn die Soldaten paradieren, — ja freilich scheinen sie da mehr Drechslerpuppen, als Männer"), verursachten Bedenken. Als endlich die Erlaubnis eintraf, wurde es am 21. März zum ersten Male in Berlin von der Döbbelinschen Theatertruppe gegeben. Der Erfolg übertraf alle Erwartung. Am Schluß erhob sich das Parterre und verlangte einstimmig die Wiederholung für den nächsten Abend. So wurde das Stück zehnmal hintereinander vor einem vollen Hause aufgeführt und bald folgten neue Wiederholungen. Anschaulich schildert ein Wort Ramlers die Minna-Begeisterung der Berliner: „Lessing kann sich nicht beschweren, daß wir undankbar gegen seine Muse sind. Wir haben sie (die Minna) hier zwanzigmal hintereinander gespielt, wir haben sie in Kupfer stechen (durch den berühmten Kupferstecher Chodowiecki) und in die Kalender setzen lassen; wir haben diese Minna sogar auf die Punschtöpfe malen lassen." Bald folgte die preußische Provinz nach; am 3. Mai ging das Lustspiel in Breslau, wo es entstanden war, zum erstenmal über die Bühne. Es war kein Zufall, sondern in der Handlung wohl begründet, daß das Stück in Berlin und Leipzig, den beiden führenden Städten Preußens und Sachsens, den stärksten Beifall erntete; zugleich aber lag darin das ehrenvollste Zeugnis für die künstlerische Objektivität des Dichters.

Die Aufnahme bei der Kritik war im allgemeinen günstig, ohne daß jedoch die einzigartige Bedeutung des Stückes als eines nationalen Lustspiels klar hervorgetreten wäre. Am ehesten freute man sich noch seiner Deutschheit. So eröffnet der Rezensent der Hamburger Unterhaltung seine Besprechung, die unter den kritischen Stimmen (ziemlich ausführlich abgedruckt bei Niemeyer, a. a. O. S. 6 f.) durch ihre eingehende sachliche Art und ihren warmen Ton besonders auffällt: „Ganz neu ist das letzte Stück, Minna von Barnhelm; ein wahres Original, worin alles deutsch ist, nicht allein die Namen, sondern auch die Handlung und Charaktere". Weiter wurden der Dialog und die Charakteristik gerühmt, Werner als der schönste Charakter im ganzen Stück gepriesen. Zu tadeln findet der Rezensent an der Armut der Handlung und an ihrer „spitzfindigen Beschaffenheit". „Was das Spitzfindige betrifft, so wollen wir von den feinen Bedenklichkeiten des Majors eben nicht sagen, daß sie gesucht wären; nein, er konnte sie wirklich haben, und da sein Herz durch das Unglück erbittert war, so konnten sie ihm wichtiger erscheinen, als sie dem Zuschauer vorkommen möchten; aber daß er seiner Minna deswegen so gänzlich sollte entsagen wollen, da er sie doch liebte, da er ihre feurige Liebe sah, da doch seine Sache nicht völlig geendigt war, daß er auf diesem Einfall so hartnäckig bestehen sollte, als wirklich geschieht, das scheint uns ein wenig zu weit getrieben. . . . Die Neckerei, die das Fräulein mit dem Major betreibt, hat uns auch als bloße Neckerei nicht gefallen wollen . . . Die Geschichte mit dem Ringe muß den Zuschauer nicht weniger verwirren, da doch eigentlich nur der Major dadurch verwirrt werden sollte". Erscheinen uns diese Einwendungen auch heute noch berechtigt, namentlich der Tadel gegen Minnas Spiel, ihre

„Steckerei“, wie es in anderen Rezensionen hieß, so ist es uns dagegen unverständlich, wie die damalige Kritik ziemlich einmütig zur Verwerfung der Riccautepisode kam. Der Hamburger Rezensent bemerkt: „den Riccaut de la Marliniere wünschten wir ganz aus dem Stücke heraus; er ist mehr als überflüssig, er ist überlästig: ein Urteil, das wir noch bisher von allen Lesern der Minna haben fällen hören“. In demselben Sinne äußerte sich über Riccaut der Wiener Kritiker Sonnenfels in den „Briefen über die Wienerische Schaubühne“ und der Hallische Professor Klotz in der „Deutschen Bibliothek der schönen Wissenschaften“, so anerkennend beide sonst über das Lustspiel urteilten. Offenbar sprachen bei der Verwerfung der Episode gewisse Zeitstimmungen mit; man stand dem Franzosentum noch nicht leidenschaftslos genug gegenüber, um sich an der Komik dieser Rolle erfreuen zu können (vgl. auch oben S. 57 Anm.).

Wenn auch der Erfolg der Minna von Barnhelm auf der Bühne eine ganze Anzahl von Nachahmungen, sogenannte Soldatenstücke, hervorrief, so ist im übrigen der Einfluß des Stückes in unserer Literatur nicht so auf der Oberfläche liegend und erweisbar, wie etwa bei der späteren Emilia Galotti. Daß es auf die literarische Jugend mächtig einwirkte, hat uns Goethe, der es zuerst als Student in Leipzig sah, bezeugt. Noch im hohen Alter äußert er sich begeistert über den starken Eindruck, den er davon empfing und den er vornehmlich auf etwas Stoffliches zurückführt, auf die bedeutende, aus dem Leben und der Zeit gegriffene Handlung. Bekannt ist sein Urteil in Wahrheit und Dichtung: „Eines Werkes aber, der wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, von vollkommenem norddeutschen Nationalgehalt muß ich hier vor allem ehrenvoll erwähnen; es ist die erste, aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat: Minna von Barnhelm“. Allgemeiner sprach er sich 1831 zu Eckermann aus: „Sie mögen denken, wie das Stück auf uns junge Leute wirkte, als es in jener dunklen Zeit hervortrat. Es war wirklich ein glänzendes Meteor. Es machte uns aufmerksam, daß noch etwas Höheres existiere, als wovon die schwache damalige literarische Epoche einen Begriff hatte“. Trotzdem hat das Stück keine gleichwertige Nachfolge gefunden. Es ist nicht nur das einzige klassische Lustspiel unserer Literatur geblieben, es ist bis heute das bedeutendste deutsche Lustspiel, überhaupt das einzige Lustspiel, was von der älteren Literatur zum ständigen Spielplan der deutschen Bühne gehört. Selbst Kleists Komödie „Der zerbrochene Krug“, das einzige, was von den Werken der Nachfahren noch neben der Schöpfung des Altmeisters bestehen kann, bleibt dahinter zurück, von den Werken der anderen gar nicht zu reden. Jahraus, jahrein wird in unseren größeren Städten Lessings heiteres Stück, dessen Ansprüche an Inszenierung in umgekehrtem Verhältnis zu seinem Gehalt stehen, vor einem gutbesuchten Haus gegeben, und seine Komik wirkt, trotz des respektablen Alters von anderthalbhundert Jahren, noch immer auf jung und alt fortreißend und erfrischend.

D. Zur unterrichtlichen Behandlung.

Die didaktische Berechtigung des Stückes ist nur einmal angefochten worden, von Fr. Kern, „Deutsche Dramen als Schullektüre" S. 12. Er sagt: „Durch szenische Aufführung wirkt ja auch Minna von Barnhelm heute noch sehr bedeutend und wird vermutlich noch lange so wirken. Und daß die Schüler dieses, wie jene beiden anderen Lessingschen Dramen (Nathan und Emilia Galotti) kennen lernen müssen, ist selbstverständlich; aber für die Übung ihrer geistigen Kräfte, für die Bereicherung ihrer Seele mit Gedanken, die Kräftigung ihrer Phantasie ist das Drama bei all seiner szenischen Vollkommenheit sicherlich entbehrlich. Das besondere Interesse, welches es durch seine Beziehungen zu den Zeitverhältnissen hatte, ist geschwunden und kann nur künstlich wieder erregt werden. Daß aber die dramatischen Hauptgestalten auf genialer Anschauung des wirklichen Lebens beruhen, läßt sich nicht behaupten. Es ist gar zu viel Edelmut in den Charakteren: Tellheim gegen die Dame in Trauer, Minna gegen Riccaut, auch Just gegen Tellheim. In Minna ist aber eine so seltsame Mischung von hingebender Liebe und merkwürdig weitgetriebener Quälerei des Geliebten, daß Tellheim sie mit Recht ‚boshafter Engel' nennt und damit — dramatisch verurteilt. Für die Schauspielerin mag Minna eine dankbare Rolle sein; denn sie gebärdet sich als solche. Franziska hat durchaus recht mit ihrer natürlichen und wahren Empfindung, wenn sie gleiches mit Rücksicht darauf von sich ablehnend sagt: ‚Ich bin zur Komödiantin verdorben.' So ist es auch eine ästhetische Verurteilung des ganz makellosen Tellheim, wenn Minna von ihm sagt: ‚Er spricht von keiner Tugend, denn ihm fehlt keine'."

Diese einseitige Kritik, die sich ausschließlich gegen den Inhalt des Stückes wendet und gewisse stoffliche Schwächen (Minnas „Spiel") mit zeitlichen Bedingtheiten (dem allg. Edelmut) verquickt, wird dem Lustspiel nicht gerecht und verkennt seine große ethische und historische Bedeutung, die es bis heute für den deutschen Unterricht wertvoll und fruchtbar macht. Es tut unseren höheren Schulen doch wahrlich recht not, daß wir alles sorgsam aussuchen und auswerten, was als vaterländischer Stoff gelten, dem Schwer- und Übergewicht der Fremdsprachen das Gleichgewicht nach der nationalen Seite halten und die deutsche Gesinnung stärken kann, so daß es ein großer Fehler wäre, an diesem Stoffe im Unterricht leichthin vorüberzugehen. Mag man bisweilen in patriotischem Übereifer die Besonderheit des von Lessing hier gezeichneten historischen Weltbildes nicht ganz richtig eingeschätzt haben, — so viel ist doch unbestreitbar, daß das Lustspiel an eine große Zeit, das Heldenzeitalter des preußischen Volkes, anknüpft. Wenn er uns diese auch vielfach in komischer Verzerrung vorführt und allem Kriegerisch-Heldenmäßigen absichtlich aus dem Wege geht, so bleibt doch immerhin noch genug bestehen, was uns die Eigenart jener Zeit im lebendigen Spiegelbild zeigt und mit getreuer Realistik innerlich nacherleben läßt. Darum wird Lessings Drama mit seiner anschaulichen Kleinmalerei,

seinen bedeutsamen Einzelzügen immer eine wertvolle Ergänzung für unsere aus wissenschaftlichen Werken gewonnene Geschichtskenntnis sein.

Dazu kommt die literargeschichtliche Stellung des Dramas, das „den Blick in eine höhere, bedeutendere Welt aus der literarischen und bürgerlichen, in welcher sich die Dichtkunst bisher bewegt hatte, glücklich eröffnete" (Goethe, Dichtung und Wahrheit). Es ist ferner das einzige Muster aus der Gattung des Lustspiels, das wir, abgesehen etwa von einer französischen Komödie Molières, dem Schüler vorführen können. Endlich behandelt es in dichterischer dramatischer Form die verschiedenen Auffassungen des Ehrbegriffes, eines Begriffes, der wie kaum ein anderer bedeutsam und grundlegend ist für das Verständnis unzähliger Erscheinungen, die dem Schüler aus Leben und Dichtung entgegengebracht werden. Es gibt kaum eins unter den klassischen Schuldramen, in welchem die Behandlung dieses Begriffes nicht ein wichtiges Thema wäre; und wenn derselbe nun hier in einem der ersten dieser Schuldramen in so feinsinniger und eingehender Gedankenarbeit vom Dichter herausgestellt wird, so ist diese Gedankenarbeit wieder zu erzeugen wahrlich für den Schüler eine der trefflichsten „Übungen seiner geistigen Kräfte" und sicherlich auch eine „Bereicherung seiner Seele mit wertvollen Gedanken".

Aus solchen Erwägungen sind denn auch alle unsre bedeutenden Methodiker nach wie vor für die Behandlung des Lustspiels im Unterricht, zum Teil in sehr ausführlicher Würdigung, eingetreten. Nur hat sich gegen Ende des Jahrhunderts bezüglich der dazu geeigneten Klassenstufe ein Wandel der Ansichten vollzogen. Hiecke (der deutsche Unterricht S. 109) empfiehlt das Stück zur „verweilenden" Lektüre der Prima. Laas (der deutsche Unterricht[2], S. 294 ff.) skizziert in dem 15. Kapitel „Deutsche Literatur in Prima" eingehend (auf 3 Seiten) die Art der Besprechung dieses Stückes, „um ein Beispiel zu geben, wie etwa die Besprechungen der großen deutschen Theaterstücke überhaupt von mir gedacht sind", und man fühlt es heraus, mit welcher Liebe er sich gerade in dieses Stück versenkt hat. Am wichtigsten ist ihm dabei die nationale Seite, der Gewinn für die Erstarkung des Nationalgefühls. Das ist der Gedanke, der seiner ganzen Besprechung zugrunde liegt und den er in seinem schönen, wenn auch unverkennbar einseitigen Schlußurteil noch einmal scharf formuliert hat: „Das Stück ist weder streng soldatisch, noch streng preußisch; Lessing, der Verfasser, ist der deutsche Mann und Dichter, der allen Stämmen und Ständen gleich sehr angehört, der aller deutschen Tüchtigkeit zugeneigt, jeder welschen Unart abgekehrt ist. Die Minna ist das erste Drama, das in jedem Zuge und in jeder Szene Abspiegelung deutschen Lebens und Empfindens ist, von unvergänglichem Wert für das deutsche Volk: die literarisch befreiende Tat eines originalen deutschen Geistes." Demgegenüber ist Rudolf Lehmann (der deutsche Unterricht, S. 258) wesentlich zurückhaltender: „Die zeitgeschichtliche und nationale Bedeutung dieser wahrsten Ausgeburt des Siebenjährigen Krieges, die Vorzüge der Komposition und Charakteristik wird kein Lehrer der Prima un-

erwähnt lassen. Eines ausführlichen Eingehens aber, eines Verweilens in dem Klassenunterricht bedarf die Lektüre dieses volkstümlichen und leicht verständlichen Lustspiels nicht." Während Lehmann dabei nur an das Gymnasium und speziell an die Prima denkt, räumt er an anderer Stelle ein (S. 200, Anm.), daß das Lustspiel „eine besonders geeignete Klassenlektüre" für die Bürgerschule bilden möchte. Aber auch die höhere Schule mochte auf die Klassenlektüre nicht verzichten, und man half sich, indem man die Lektüre nach Sekunda verlegte. Den Anstoß dazu haben wohl die sechsklassigen Realschulen gegeben, bei denen die Minna von Barnhelm gegenwärtig beinahe zum eisernen Bestand der Dramenlektüre in der obersten Klasse gehört. Jedenfalls hat die Methodik diesen Schritt gebilligt. Wendt (Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts, 1904) bemerkt noch kurz: „Die Minna läßt sich recht gut schon in Sekunda lesen". Ausführlicher bespricht Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterricht, S. 135) die Frage: „Auch Minna von Barnhelm ließe sich für Untersekunda vorschlagen; ich würde das Drama mehr als ‚Major von Tellheim' behandeln. Tellheims Beweggründe, sein Charakter und der damit in Zusammenhang stehende Verlauf der Handlung sind für diese Stufe begreiflich; Minna von Barnhelm müßte zurücktreten; ihre Schwäche und Einseitigkeit wird aber soweit klargestellt, daß Tellheims Verhalten nicht als krankhafter Eigensinn aufgefaßt werde." In der Regel liegen denn auch die Verhältnisse heute so, daß das Lustspiel in der Sekunda statarisch gelesen wird; in neunklassigen Anstalten findet dann in der Prima bei der Besprechung Lessings ein kurzes Zurückgreifen auf das Drama, etwa nach den von Lehmann entwickelten Gesichtspunkten, statt. Wir stehen hier vor einem historischen Prozeß, der für die Geschichte des deutschen Unterrichts im letzten Jahrhundert gewissermaßen typisch ist und sich an vielen andern Literaturwerken, bis herab zum kleinsten lyrischen Gedicht, wiederholt: Das Herunterschieben des Lesestoffes auf eine jüngere Klassenstufe. Ob das Lessingsche Lustspiel dadurch gewonnen hat, ob bei der Lektüre in Sekunda nicht gerade die ästhetisch höchsten Werte, die Feinheiten des Stils und der Charaktere, verloren gehen, und ob nicht die Aufnahmefähigkeit des Schülers für diese Werte durch die Verfrühung überhaupt geschwächt wird, erscheint mir doch des Nachdenkens wert.

III.

Emilia Galotti.

Ein Trauerspiel.

Literatur: Erläuterungen von H. Düntzer (Lessings E. G., Leipzig[3] 1885). L. Volkmann (Lessings E. G., Leipzig 1901). Albert Zipper (Lessings E. G., Leipzig o. J.). — Programme von Hölscher, Herford 1851. Nölting, Wismar 1878. B. Arnold, Chemnitz 1880. Heidemann, Saarburg i. L. 1881. A. Dietrich, Weißenfels 1882. J. Rohleder, Stargard 1881. Fr. Widder, E. G. und kein Ende, Lörrach 1897. — Außerdem: S. Scholl, Studien zur E. G., Beilage zur Münchner Allg. Zeitung, Februar 1890. — Julian Schmidt, E. G. und Götz von Berlichingen in der Wochenschrift „Im neuen Reich" 1877, S. 281 ff. — H. Bulthaupt, Dramaturgie der Klassiker, Oldenburg 1883. — H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, III, 2. S. 530 ff. — H. Baumgart, Handbuch der Poetik, Stuttgart 1887, 1484 ff. — G. Kettner, Pförtner, Gratulationsschrift zum Jubiläum der Fürstenschule Meißen 1893. — Ferner die oben S. 2 zusammengestellten allgemeinen Schriften über Lessing.

A. Zur Darbietung.

1. Aufzug.

a) Die Handlung.

In seinem Arbeitszimmer sitzt der regierende Fürst Hettore Gonzaga am Schreibtisch über den Regierungsgeschäften. Es ist noch früh am Morgen; der Prinz hat sich zeitig an die Arbeit begeben, aber er ist nur mit halber Seele dabei. Er ist verstimmt, und die Eingänge, Klagen und Bittschriften sind nicht geeignet, seine Stimmung zu verbessern. Mißmutig legt er die Schriftstücke beiseite, bis auf eines, aber auch dies Gesuch hat seine Teilnahme nicht durch die Sache, die es führt, erweckt, sondern durch eine zufällige Namensgleichheit der Bittstellerin. „Eine Emilia? — Aber eine Emilia Bruneschi — nicht Galotti, nicht Emilia Galotti!" Zum ersten Male hören wir den Namen der Titelheldin, und wie ein guter Engel schreitet sie durch das Arbeitsgemach des Fürsten: sie verschafft der bittenden Namensschwester Gewährung. Welche Macht hat sie über den Fürsten! Die Erinnerung an sie genügt, seiner Arbeit ein Ende zu machen, ihm die mühsam behauptete Ruhe zu nehmen. Wir sind gespannt, Näheres von ihr zu erfahren. Statt dessen hören wir von der Gräfin Orsina, die gestern von ihrem Landhaus in die Stadt gekommen ist und nun dem Prinzen einen Brief sendet, auf den sie Antwort erwartet. Aber der Prinz verschiebt die

Antwort auf später und legt den Brief uneröffnet, ungelesen beiseite. Dabei spricht er so bittere Worte über die Dame, die er vor kurzem noch zu lieben glaubte, daß wir fühlen, er hat Verpflichtungen gegen sie, die ihm lästig sind (1. Auftr.).

Aus seiner Mißstimmung reißt ihn die Meldung des Malers Conti. Leutselig begrüßt er den Künstler und erkundigt sich, ein kunstsinniger Mäzen, nach seinen letzten Arbeiten. Hatte er im stillen gehofft, sich von der Kunst auf andere Gedanken bringen zu lassen, so sieht er sich rasch enttäuscht; der Maler hat zwei Porträts mitgebracht, davon eins eine vom Prinzen bestellte Arbeit, das Bild der Gräfin Orsina. Der Prinz kann sich des Auftrags kaum noch erinnern, ein neues Zeichen, wie gleichgültig ihm die einst Geliebte geworden ist (2. Auftr.). In den paar Minuten, während Conti die Bilder aus dem Vorzimmer herbeiholt, gibt sich der Prinz in einem kurzen, hastig und stoßweise geführten Selbstgespräch von den in ihm wogenden und einander widerstreitenden Gefühlen Rechenschaft. Die alte, fast erkaltete Liebe zur Orsina und die neue, kaum eingestandene zu Emilia Galotti ringen miteinander. Erst erfüllt ihn ein leiser Schreck, daß er die einstige Geliebte, deren briefliche Annäherung er eben noch kurz zurückgewiesen, so unvermutet im Bilde wiedersehen soll; dann keimt der Wunsch, ihr Bild möchte sein Herz der alten Liebe zurückgewinnen, möchte das leuchtende Bild der andern aus seinem Herzen verdrängen; er vergleicht, wie heiter er damals in seiner leichtsinnigen Liebestollheit war und in welch unruhigem, unbehaglichem Zustande er sich jetzt befindet; am Ende aber siegt die junge Liebe als die gefühlsmäßig stärkere, auch vor dem rechnenden Verstande: sie ist die reinere, sie macht ihn besser; und mit einem dreifachen Nein entscheidet er sich für diese. Dabei wird in dem ganzen Selbstgespräch kein Name genannt; wir fühlen es diesen gedrungenen Sätzen an, es sind nur Laut gewordene Gedanken (3. Auftr.).

Gefaßt als kühler Betrachter tritt der Prinz dem Porträt der Orsina gegenüber und doch nicht unparteiisch. Er betrachtet es mit den Augen des überdrüssigen Liebhabers, dessen einstige Liebe in Widerwillen umgeschlagen ist, dem es nun Vergnügen macht, alles Abstoßende aus den einst geliebten Zügen herauszusuchen, um seine Abneigung vor sich selbst zu begründen. So kritisiert der Prinz weniger das Porträt als die Gräfin Orsini selbst, doch läßt er trotz aller Lobsprüche auch den Künstler sein Mißfallen merken, indem er das Bild zu sehr geschmeichelt, zu wenig charakteristisch findet. Der Maler ist aufs äußerste betroffen, von dem Tadel seiner Kunst sowohl, wie von der vernichtenden Beurteilung der Dargestellten. Dieses verwundert, jenes kränkt ihn. Indessen faßt er sich rasch wieder; vielleicht, daß das andere Porträt, das bisher unbeachtet, mit der Bildseite gegen einen Stuhl gelehnt stand, ihm des Fürsten Gunst zurückgewinnt. Zunächst freilich scheint es nicht so, denn der Prinz geht widerwillig an die Betrachtung; als er hört, daß es gleichfalls ein weibliches Porträt, möchte er es am liebsten gar nicht sehen, da alle Bilder verblassen müssen vor dem, das ihm vor der Seele steht. Und dann mit einemmal ein fassungsloses Staunen:

„Was seh' ich? Ihr Werk, Conti? Oder das Werk meiner Phantasie? — Emilia Galotti!" Zum zweitenmal hören wir den Namen, sehen wir die Macht, welche diese Frauengestalt über den Prinzen besitzt. Und nun hören wir auch einiges Nähere über sie und ihr Verhältnis zum Prinzen. Der Prinz kennt sie erst sehr kurze Zeit; in einer Abendgesellschaft hat er sie mit ihrer Mutter getroffen und dann noch einigemal in der Kirche flüchtig wiedergesehen, aber das hat genügt, ihm ihre Züge unauslöschlich einzuprägen. Kaum kann er sich vor dem Maler beherrschen, daß er seine Gefühle für das Mädchen nicht verrät. Am ausführlichsten verweilt seine Erinnerung bei Emilias Vater, jenem alten Degen „stolz und rauh, sonst bieder und gut", der sein Freund nicht ist, der sich schon einmal seinen landesherrlichen Ansprüchen widersetzte; offenbar haben seine Gedanken sich in letzter Zeit öfter mit diesem Mann beschäftigt, seine ehrwürdige Gestalt ist es gewesen, die ihn die Neigung zur Tochter immer wieder niederkämpfen ließ. Dann spricht er wie ein Abwesender, ganz in die Betrachtung des Bildes versunken, und antwortet nur halb auf die begeisterten Lobpreisungen Contis, der, als Künstler der berufenste Kenner, Emilias einzige Schönheit feiert und ähnlich wie vorher der Prinz die dämonischen Züge der Orsina, Zug um Zug Emilias Liebreiz schildert. Kaum vermag der Prinz die Augen von dem Bilde zu wenden, und als er erfährt, daß er das Bild behalten darf, da verrät er sich am Ende durch seinen überschwenglichen Dank. Mit fürstlichem Lohn wird der Künstler verabschiedet, aber er geht in dem drückenden Bewußtsein, daß seine Kunst nicht die rechte Aufnahme gefunden, daß die Aufmerksamkeit des Prinzen bei beiden Bildern weniger seiner Malerei als dem dargestellten Gegenstande gegolten hat (4. Auftr.).

Sobald sich der Prinz allein weiß, überläßt er sich seiner Leidenschaft. Die ungestörte Betrachtung von Emilias Liebreiz entflammt seine bisher noch durch Vernunftgründe gehemmte Sinnlichkeit aufs äußerste. In einer Reihe erregter Ausrufe steigert er sich selbst immer weiter, den Vater schiebt er jetzt als alten Murrkopf beiseite, all seine Wünsche gipfeln in dem Verlangen, Emilia zu besitzen, um jeden Preis. In diesem Liebesrausch stört ihn das Kommen des Kammerherrn Marinelli. Rasch stellt er das Bild gegen die Wand, um nicht das Geheimnis seiner Liebe dem Höfling ohne Not preiszugeben; seine Züge glätten sich, er ist in Miene und Haltung wieder Fürst (5. Auftr.).

Förmlich und gemessen setzt das Gespräch ein; der Prinz noch nicht gesammelt genug, Marinelli abwartend, fast lauernd. Und zum dritten Male hören wir von der Orsina. Marinelli, ihr bisheriger Vertrauter und Bundesgenosse, sondiert vorsichtig die Gefühle des Prinzen. Er findet eine unverminderte Abneigung — Beweis der noch uneröffnete Brief —, und berechnend tastet er nach den Gründen für das ihm noch nicht erklärliche Verhalten des Prinzen. Aber der Prinz durchschaut ihn; er begründet sehr vernünftig, für Marinelli zu vernünftig, den Bruch durch seine nahe Vermählung mit der Prinzessin von Massa, verrät sich aber bald darauf durch die Lebhaftigkeit, mit der er gleichwohl das Recht auf eine neue Liebe für

sich in Anspruch nimmt. Marinelli erkennt, was er schon vermutete, daß da noch eine dritte Frau im Spiele sein muß, und sofort läßt er die Orsina fallen. Scheinbar mitleidig schildert er ihren seltsamen, exaltierten Zustand, wie sie zwischen Verzweiflung und gemachter Lustigkeit hin und herschwankt; er weiß sehr wohl, daß er damit den nur auf leichten Sinnengenuß bedachten Prinzen nicht zu ihr zurückführt. Das Mitleid ist diesen Menschen fremd; grausam, mit einem herzlosen Sophisma lehnt der Prinz jede Verantwortung an dem Schicksal der Unglücklichen, der durch ihn Unglücklichen, ab und wendet sich zu einem andern Gesprächsthema.

Marinellis Erzählung von der heute stattfindenden Vermählung des Grafen Appiani führt uns anscheinend auf ein von allem Bisherigen weit abliegendes Gebiet. Dabei enthüllt sich immer deutlicher der unedle Charakter Marinellis in seinem hämischen Spott über den „empfindsamen" Grafen, der „ein Mädchen ohne Vermögen und ohne Rang, mit ein wenig Larve, aber mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz" heimführt. Dagegen gewinnt der Prinz in unsern Augen durch die vornehme Weise, wie er dem von Marinelli gehaßten und verspotteten Grafen Gerechtigkeit widerfahren läßt. Welch hohes Lob aus Fürstenmund! „Ist er doch ein sehr würdiger junger Mann, ein schöner Mann, ein reicher Mann, ein Mann voller Ehre!" Und der Graf ist auch ein interessanter Mann, ein Sohn des heraufziehenden Rousseauschen Zeitalters, der die Standesvorurteile und das verderbte höfisch-städtische Kulturleben durchschaut und entsprechend wertet. Darin begegnet er allerdings auch bei dem Fürsten keinem vollen Verständnis. Den Namen seiner Braut hörten wir noch nicht. Zweimal hat der interessierte Prinz schon nach ihrem Namen gefragt, aber immer aufs neue ist das Gespräch abgeirrt. Erst auf die dritte Frage antwortet Marinelli geringschätzig: „Es ist eine gewisse Emilia Galotti." Wie ein Blitz aus heitrem Himmel wirkt die Nennung dieses Namens auf den Prinzen. Erst zweifelt er noch, er glaubt an eine Verwechslung, doch als kein Zweifel mehr möglich ist, als Marinelli auch vor dem Contischen Gemälde sein stereotypes „eben die" wiederholt, ist es mit seiner Selbstbeherrschung zu Ende. Das Bild, an dem er noch eben erst seine trunkenen Augen weidete, fliegt zornigen Wurfs in die Ecke, der Prinz selbst wirft sich verzweifelnd, außer sich, in einen Stuhl und überläßt sich seinem dumpfen Schmerze. Wie nahe hatte er sich noch vor wenigen Minuten seinem Ziele geträumt! Nun ist ihm die Geliebte für immer verloren, denn schon am Nachmittag soll ja ihre Trauung auf dem Landgute des Vaters in Sabionetta stattfinden. — Nicht mehr den Fürsten sehen wir vor uns, sondern nur den in seinem leidenschaftlichen Verlangen jäh enttäuschten Liebhaber.

Marinelli hat längst begriffen, aber verrät es nicht; er will das Geständnis der Liebe vom Prinzen selbst hören, darum spielt er noch weiter den Ahnungslosen. Gerade dadurch aber wird der Argwohn des Prinzen rege, daß Marinelli überhaupt mit ihm sein Spiel treibe, daß die verspätete Mitteilung von Emilias Hochzeit nicht Zufall sei, sondern Absicht, daß das

Ganze ein höfisches Komplott zugunsten der Orsina darstelle. Wütend springt er auf und schleudert dem Kammerherrn diese Anklagen ins Gesicht. Eine kurze Überlegung freilich genügt, ihm ihre Haltlosigkeit klar zu machen. Es ist nicht nur die Verteidigung Marinellis, obwohl sich dieser bis zum Eidschwur versteigt, es ist vor allem das eigne Nachdenken, was ihn von Marinellis Schuldlosigkeit überzeugt. Woher sollte der Kammerherr von der Liebe wissen, die sich der Fürst bis vor kurzem, wie wir selbst sahen, kaum zu gestehen wagte? So schnell, wie sein Zorn aufbrauste, ist er auch wieder verflogen, und was zurückbleibt, ist eine wehleidige Stimmung, ein schwächliches Mitleid mit sich selbst; fast weinend wirft er sich in die Arme des eben gescholtenen Dieners.

Jetzt ist Marinellis Stunde gekommen. Er sieht klar; noch ein paar Fragen, dann hat er die Führung fest in den Händen. Herr und Diener scheinen ihre Rollen zu vertauschen. Der Prinz, nicht gewöhnt, selbst zu handeln, sondern in schönen Gefühlen zu schwärmen und andre für sich handeln zu lassen, läßt sich von dem Kammerherrn unumschränkte Vollmacht abringen, um den Lauf der Dinge noch in letzter Stunde aufzuhalten. Bereitwillig geht er auf den Rat Marinellis ein, sich sofort hinaus auf sein Lustschloß Dosalo zu begeben und dort nahe dem Wege nach Sabionetta, den der Hochzeitszug nehmen muß, den Ausgang abzuwarten. Der Plan freilich, den Marinelli entwickelt, den Grafen durch eine eilige Gesandtschaft zur Prinzessin-Braut zu entfernen, scheint uns wenig erfolgversprechend, aber wir fühlen es, Marinelli hat noch weitere Anschläge im Hinterhalt, so daß wir seinem tolldreisten Unternehmen doch nicht jede Aussicht auf Gelingen absprechen mögen (6 Auftr.).

Marinellis Energie hat auch auf die Spannkraft des Prinzen belebend gewirkt; indessen hat er's nicht so eilig, er ist vorderhand ja nur Zuschauer. Er hebt das Porträt vom Boden auf; aber er stellt es beiseite, es ist jetzt nicht die Zeit, um zu schwärmen. Er fühlt so etwas wie eine Verpflichtung, auch zu handeln, Versäumtes nachzuholen. Dazu gesellt sich der Zweifel. „Wenn Marinelli nichts ausrichtete?" — „Warum will ich mich allein auf ihn verlassen?" So faßt er den Entschluß, Emilia aufzusuchen und ihr seine Liebe zu bekennen. Er begreift nur halb das Bedenkliche dieses Schrittes, er ahnt nicht, daß er damit vielleicht die Pläne seines Vertrauten durchkreuzt (7. Auftr.). Im letzten Augenblick, als er schon gehen will, fallen ihm die unterbrochenen Regierungsgeschäfte wieder ein, und mit fliegender Hast sucht er sich ihrer zu entledigen; er denkt nur an sich, nicht an seine Untertanen, deren Wohl und Wehe in seine Hände gegeben ist. Aus Laune hat er zu Anfang das Gesuch der Emilia Bruneschi gewährt, aus einer Laune zieht er jetzt diese Gewährung halbwegs wieder zurück. Dagegen ist er mit einem „recht gern" bereit, ein Todesurteil unbedenklich und unbesehen zu unterschreiben. Zu dieser gewissenlosen Leichtfertigkeit bildet die gewissenhafte Ruhe des greisen Rates, der durch eine Notlüge das Schlimmste verhütet, ein wirkungsvolles Gegengewicht (9. Auftr.).

Kopfschüttelnd blicken wir mit dem alten Herrn dem davonstürmenden

Prinzen nach. Zu wessen Verderben wird seine sündhafte Leidenschaft ausschlagen? So sehr uns dieser Fürst durch seine geistreiche Liebenswürdigkeit und seine im Grunde gutartige Denkart bezaubert und in Bann schlägt, am Schlusse des Aufzugs empfinden wir es mit voller Deutlichkeit, was ihm trotz allen glänzendsten Eigenschaften fehlt, als Fürsten wie als Menschen fehlt: das Bewußtsein seiner Pflichten. Der oberste Grundsatz dieses kleinen Despoten vom Schlage der französischen Ludwige seiner Epoche heißt: car tel est notre plaisir! Am Ende ist er nur ein Sklave seiner Lüste. Darum können wir nur mit Sorge an das Schicksal Emilias denken. Wird es dem Prinzen und seinem Helfer gelingen, das Mädchen im letzten Augenblicke dem rettenden Hafen der Ehe zu entreißen und ihr ein Orsinaschicksal zu bereiten?

b) Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Auftritten.

1. Auftritt. Im Eingang wie im Ausgang des Aufzugs Erledigung von Regierungsgeschäften. Züge von Gutherzigkeit („Wenn wir allen helfen könnten, dann wären wir zu beneiden") und launenhaftem Leichtsinn des Prinzen (die hohe Forderung der Bruneschi gewährt er, nur weil sie Emilia heißt) liegen hart nebeneinander. Die Quelle des hierbei von Lessing verwandten Motivs, die Gedanken des Prinzen auf die Geliebte zurückzulenken, ist ein spanisches Drama „Essex" von Coello. Vgl. darüber Lessings Bemerkungen in der Hamburgischen Dramaturgie St. 65: „Die Königin Elisabeth ist allein geblieben und setzt sich zu den Papieren. Sie will sich ihres verliebten Kummers entschlagen und anständigeren Sorgen überlassen. Aber das erste Papier, das sie in die Hände nimmt, ist die Bittschrift eines Grafen Felix: Eines Grafen! ‚Muß es denn eben', sagt sie, ‚von einem Grafen sein, was mir zuerst vorkömmt!' Dieser Zug ist vortrefflich. Auf einmal ist sie wieder mit ihrer ganzen Seele bei demjenigen Grafen, an den sie nicht denken wollte". — Der Prinz ist gewissenlos und frivol in der Behandlung der Opfer seines Leichtsinnes. („Desto schlimmer . . . . . ich habe!") Eine Schlußfolgerung auf die Gefahr der Emilia Galotti liegt nahe. — Bei der Bedeutung, die in der damaligen Literatur das Thema vom Idealfürsten gewann (siehe oben Philotas S. 11), ist daran zu erinnern, daß dieses in der Eingangsszene wenigstens gestreift wird, wenn auch nur durch Vorführung negativer Züge; vgl. Herders Äußerung (Literatur u. Kunst T. I, S. 114), Lessing habe den Stand des Fürsten in den verschiedensten Situationen gezeigt und in jeder dieser Situationen das eigentlich Fürstliche charakterisiert. In der Wirklichkeit der damaligen Gegenwart lagen die Gegensätze hart beieinander: Bilder des französierten Genußlebens an den kleinen Fürstenhöfen, wie der strengsten Pflichterfüllung und höchsten Berufsauffassung in den Herrschergestalten eines Friedrich Wilhelm I. und Friedrich II. — Geringfügige Gegenstände, wie Bittschrift und Billett, werden Anknüpfungspunkte und Träger von bedeutsamen Handlungen (vgl. die ähnliche Verwendung solcher Mittel in Schillers Wallenstein). — Höhe die Worte: „So gut als gelesen!" und, damit dies ver-

hängnisvolle Wort ein verhängnisvolles bleibe und das Billett in Wirklichkeit ein ungelesenes, meldet der Kammerdiener den Maler Conti, über dessen Ankunft und Mitteilungen das Billett leicht vergessen werden konnte.

2.—5. Auftritt. Prinz und Conti. Hauptzweck die Einführung und vorläufige Charakteristik der Orsina und Emilia im Porträt. Daneben weitere Charakteristik des Prinzen auch von seiner edlen Seite als eines humanen Gönners und Förderers der Kunst. Fortleitung der früheren Gedankenreihen: die neue, gewaltsam sein Inneres ganz ergreifende Neigung zu Emilia und die frivole Mißachtung und Beseitigung der früheren Geliebten.

2. Auftritt. „Die Gräfin hat seit drei Monaten gerade einmal sich entschließen können, zu sitzen." Auch ein Zeugnis für das Gefühl ihres Verlassenseins.

4. Auftritt. Auf die Erinnerung durch Namen und Billett folgen zwei Porträts, welche die abwesenden Frauengestalten der Orsina und Emilia uns gegenwärtig erscheinen lassen, sowie Anlaß geben zu ihrer eingehenden Charakteristik und zwar 1. der Gräfin Orsina, 2. der Emilia. So wird die Szene zweiteilig. Beiden Teilen gemeinsam sind die allgemeinen kunstwissenschaftlichen Bemerkungen meist im Anschluß an den Laokoon (1763—66). Diesem ist das ganze Motiv entnommen, eine Beschreibung der beiden Schönheiten dadurch zu rechtfertigen, daß sie zur Erläuterung von zwei vor Augen gestellten Porträts (durch den Prinzen und den Maler), also zu einer geistigen Handlung wird (vgl. Laokoon Abschn. XX gegen Ende); diesem auch die Behandlung Contis als eines „denkenden Künstlers, der noch eins soviel wert sei". Denn zu solchen denkenden Künstlern wünscht Lessing im Laokoon (vgl. die Vorrede) den Kunstrichter, wie auch den ausübenden Künstler heranzubilden. An den Laokoon erinnern aber auch bestimmte einzelne Äußerungen, wie sofort im Eingang die Bemerkung über die Schranken und Grenzen der Kunst. Vgl. den Titel des Laokoon: „L. oder über die Grenzen der Malerei und Poesie." Vieles von dem Anzüglichsten (Archaismus für „Anziehendsten") der Schönheit liege ganz außer den Grenzen der Kunst; so der Liebreiz des seelischen Ausdruckes, der sich allein dem Liebenden und Geliebten offenbart, wie nachher „die Seele des Prinzen ganz in seinen Augen ist", als er das Porträt der Emilie betrachtet. Anderseits soll die Kunst idealisieren; denn ihr Endzweck und höchstes Gesetz ist nach dem Laokoon die Schönheit. Deshalb „wisse doch eigentlich nur ein Maler von der Schönheit zu urteilen"; deshalb setzt er das Unschöne herab auf geringere Grade, in welchen es eines Maßes von Schönheit fähig ist, Zorn auf Ernst, Jammer auf Betrübnis, Schreien auf Seufzen (Laokoon Abschn. II). Demgemäß sagt hier der Prinz von Conti: „Stolz haben Sie in Würde, Hohn in Lächeln, Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei in sanfte Schwermut verwandelt." Aber „die Verziehung muß nicht zur Grimasse gehen", weil das, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt, durch die Kunst nicht fixiert werden

darf (Laokoon Abschn. III). — Den Hergang des Idealisierens selbst bezeichnet Lessing treffend so: „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur, wenn es eine gibt, das Bild dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht, ohne das Verderb, mit welchem die Zeit dagegen ankämpft." — Anderseits feiert Contis Kunst den größten Triumph durch die Wirkung, welche sie auf den Prinzen ausübt, nach dem Ausspruch im Laokoon Abschn. XXI: „Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt." — Auf die Bedeutung des inneren Schauens, die auch im Laokoon (Abschn. XXV) mit Nachdruck als das Wichtigste bei dem wahrhaft künstlerischen Schaffen hervorgehoben wird, weist hier etwas einseitig die Klage hin: „Daß wir nicht unmittelbar mit dem Auge malen! Auf dem langen Wege aus dem Auge durch den Arm in den Pinsel, wieviel geht da verloren!" — Die berühmte Äußerung am Schluß: „Meinen Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden?" ist richtig, wenn man das Wort Genie wörtlich nimmt (= größter Geist unter den Malern); sie ist falsch, wenn man es nimmt = „der größte Maler"; denn, „die Technik hängt durch ein geistiges Band mit dem bildenden Geiste zusammen, der an magnetischer Nervenkette sein inneres Schauen in sie hinüberführt" (Vischer, Ästhetik, III, 1, S. 12).

Eine andere Bemerkung, nämlich die des Prinzen: „Man lobt den Künstler dann erst recht, wenn man über sein Werk sein Lob vergißt", weist auf die Hamburgische Dramaturgie zurück, St. 36: „Das wahre Meisterstück erfüllt uns so ganz mit sich selbst, daß wir des Urhebers darüber vergessen, daß wir es nicht als das Produkt eines einzelnen Wesens, sondern der allgemeinen Natur betrachten" ... „Ich vermute, die wahre Ursache, warum wir so wenig Zuverlässiges von der Person und den Lebensumständen des Homer wissen, ist die Vortrefflichkeit seiner Gedichte selbst."

Hauptzüge in dem Bilde der Orsina: Große, hervorragende, stiere, starre Medusenaugen (Hinweisung auf das Dämonische in ihrer Natur). Stolze, höhnische Miene, begleitet von höhnischen Worten: „Ich bin zufrieden, wenn ich nicht häßlicher aussehe"; aber auch Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei, die der Maler in sanfte Schwermut verwandeln konnte. (Vorbereitung der diabolischen Verwertung dieses Zuges in IV, 6 Ende.) Aber auch hier sollen wir von vornherein innewerden, daß sie keine durchaus unedle Natur ist. Mit dieser Schilderung hält gleichen Schritt als eine innere Handlung die Aufdeckung des Gemütes des Prinzen, wie völlig erstorben seine ehemalige Liebe zur Orsina ist.

Hauptzüge in dem Bilde der Emilia: Es wird getreu den im Laokoon gegebenen Winken (s. oben) anfangs nur durch Darlegung der Wirkung (auf den Prinzen) geschildert, und auch nachher bei der Aufzählung der einzelnen Bestandteile wird doch nur gesagt, daß diese fortan für den bildenden Künstler sein einziges Studium, d. h. sein Ideal der weiblichen Schönheit wurden. — Nebenbei wird der Charakter

Odoardos nach seinen Grundzügen gezeichnet („Ein alter Degen, stolz und rauh, sonst bieder und gut").

Zuwachs von Zügen in dem Charakterbilde des Prinzen: Er ist kunstsinnig und kunstverständig, leutselig, voll Seele und wenn „die Seele ganz in seinen Augen" ist, so einnehmend, daß er dem Maler den Ausruf entlockt: „Ich liebe solche Seelen und solche Augen." Wieviel gefährlicher und bestrickender wird sein Wesen einem unerfahrenen, weiblichen Gemüt gegenüber werden können!

Die Höhe liegt in den Worten: „Was sehe ich? Ihr Werk, Conti, oder das Werk meiner Phantasie? — Emilia Galotti!" (Wiedererkennung, *ἀναγνώρισις* im Bilde). — Das ganze Motiv endlich dient nicht nur als Anlaß zur Charakteristik der Orsina und Emilia, auch nicht nur als zweites Glied in der Reihe: Erinnerung (s. oben 1. Auftr.), Bild und Wirklichkeit (s. unten II, 6 und III, 5), sondern der Besitz des Bildes facht die Leidenschaft des Prinzen zur lodernden Flamme an und wird nunmehr zu einem treibenden Mittel für ihn, sich in den Besitz des Urbildes zu setzen.

5. Auftritt. (Ausgang.) Monolog des Prinzen (betrachtender Art), in dem jede Zeile gedrängtester Gedankeninhalt ist.

Höhe: „Was Sie dafür wollen ... fordert nur!" Übrigens eine — ihm unbewußt — doppelsinnige Wendung! Der Prinz weiß nicht, wie hoch der Preis werden soll.

6. Auftritt. Der Prinz und Marinelli. Ein sog. Lever im Gegensatz zu den Regierungsgeschäften in dem 1. und 8. Auftritt — Mit diesem Auftritt beginnt eine neue Handlung; aber der Dichter nimmt zugleich alle wichtigen Punkte der früheren Handlung wieder auf und wiederholt sie in knappster Weise fast in der früheren Folge (immanente Repetition): Erinnerung an den schönen Morgen (Zeit); an die Orsina, ihre Ankunft und ihr Billett, an die wesentlichsten Charakterzüge derselben („Mit dem lustigsten Wesen sagte sie die melancholischsten Dinge und wiederum die lächerlichsten Possen mit der allertraurigsten Miene. Sie hat zu den Büchern ihre Zuflucht genommen, und ich fürchte, die werden ihr den Rest geben, ... sowie sie ihrem Verstande auch den ersten Stoß gegeben." „Die tolle Orsina" nennt sie der Prinz, „eine Närrin" Marinelli, aber auch ein „gefoltertes Herz". Wiederholte Vorbereitung auf das Motiv im IV., 6 Schluß); Wiederholung der Wiedererkennung der Emilia im Bilde; Weiterführung der Charakteristik derselben, deren Vorzüge auch durch den Spott Marinellis („ein wenig Larve mit vielem Prunke von Tugend und Gefühl und Witz") hindurchleuchten; des Prinzen Geständnis, daß er die Emilia liebe („Nun ja, ich liebe sie, ich bete sie an; mögt ihr es doch wissen"). Dieselbe Zweiteilung wie im 4. Auftritt: Beschäftigung 1. mit der Orsina; 2. mit der Emilia.

Einzelnes. „Hier liegt auch schon ihr guter Morgen ... Ich bin gar nicht neugierig darauf." Tragische Verblendung. Hart neben die Verschlingung des Gewebes wird das Mittel der Auflösung gelegt. Ein ähn=

licher Vorgang im Jul. Cäsar von Shakespeare III, 1. Cäsar der Bittschrift des Artemidorus gegenüber. — „Prinzessin von Massa" . . . Massa, nahe dem Meere an der Straße von Genua nach Lucca gelegen, war Hauptstadt eines bis 1879 souveränen Fürstentums. — „Mit eueren ersten Häusern! in welchen das Zeremoniell, der Zwang, die Langeweile und nicht selten die Dürftigkeit herrscht". Äußerungen des Prinzen, welche ebenso wie seine anerkennende Charakteristik des Grafen Appiani von neuem beweisen, daß er an sich keine unedle Natur ist. — „Ich hätte sehr gewünscht, ihn (Appiani) mir verbinden zu können. Ich werde noch darauf denken" Unbewußte tragische Ironie. — Das stichische Wortgefecht mit dem viermaligen: „eben die" wird zu einer Folge wohlgezielter Dolchstöße (Prinz: „stoß mir den Dolch ins Herz!"), die Marinelli seiner Überlegenheit sich bewußt gegen den Prinzen, sein Opfer, das er in seine Gewalt zu bekommen wünscht, in diabolischer Berechnung führt. — „O, ein Fürst hat keinen Freund! kann keinen Freund haben!" (vgl. damit den Schluß der ganzen Tragödie). Das Thema der Freundschaft (s. oben S. 73) erweitert zum Thema der Fürstenfreundschaft. Ähnlich der Graf Aspermonte in Leisewitz' Julius von Tarent IV, 2: „Ich will es ihnen zeigen, daß ein Fürst Freunde haben kann." Das Thema Fürstenfreundschaft mit dem Thema Fürstenideal verknüpft bei Schiller im Don Carlos.

Grundstriche zur Charakteristik Marinellis. Hofmännische Glätte, herzlose Kälte, frivole und gemeine Gesinnung, aber geistige Überlegenheit, berechnende Klugheit und entschlossener Wille, welchen Schwierigkeiten nicht zurückschrecken, sondern nur reizen, steigern und zu verwegenen Taten treiben, endlich eine imponierende Anschlägigkeit, welche alle gegebenen Umstände seinen Zwecken dienstbar zu machen weiß; alles in allem: Anlage zu einer Erscheinung der Erhabenheit des bösen Willens.

Ergebnisse. Grundlegung zur folgenden dramatischen Bewegung (Aktion). Auf der einen Seite eine fast vollendete Tatsache (die Vermählung Emilias mit dem Grafen Appiani), auf der anderen der entschlossene Wille, sie noch im letzten Augenblick zu vereiteln, und sofortiges Eintreten in eine verwegene Gegenhandlung. Der Nebenbuhler Appiani soll zunächst nur räumlich entfernt (seine diplomatische Abordnung nach Massa), der Prinz räumlich dem Schauplatz der Entscheidung nahe gebracht werden (seine Fahrt nach seinem Lustschloß Dosalo auf dem Wege von Guastalla nach Sabionetta), für alle Fälle, vor allem für den, daß Appiani in die ihm gestellte Falle nicht gehen und dadurch zu weiteren Maßnahmen nötigen sollte. Der Prinz, dem Marinelli sich willenlos ergebend, läßt ihm völlig freie Hand („Wollen Sie mir freie Hand lassen, Prinz? wollen Sie alles genehmigen, was ich tue?" — „Alles, Marinelli, alles, was diesen Streich abwenden kann!"). Passive Mitschuld auf seiten des Prinzen. Also: eine sich vollziehende Tatsache und eine sich unsichtbar vorbereitende gewaltsame Gegenhandlung. Gegensatz der Personen: Appiani und Marinelli (und dessen Willen untertan der Prinz); in der Mitte das noch ahnungslose Opfer Emilia.

c) Übersicht.

Der erste Aufzug deckt sich hier völlig mit der Exposition. Er zerfällt in folgende Teile:

Eine Eingangs- und eine Ausgangsszene (Auftr. 1 u. 8); dazwischen (A) eine Szenengruppe von 4 Auftritten (Auftr. 2—5), und (B und C) zwei bedeutsame Szeneneinheiten (Auftr. 6 u. 7). In diesem Mittelstück verhalten sich A zu B wie Vorbereitung zur Mitte und Höhe; denn Auftr. 6 ist Mitte und Höhe der ganzen Exposition; anderseits C zu B wie eine kreuzende Nebenhandlung zur Haupthandlung. In der Szenengruppe A sind Auftr. 2 und 3 wiederum Eingangsszene und Auftr. 5 eine Ausgangsszene, Auftr. 4 die Hauptszene mit einführender Schilderung und Gegenüberstellung der Orsina und Emilia. — In der Szenengruppe A sind Monologe (des Prinzen) Auftr. 3 und 5, in C Auftr. 7. Monologisch ist auch der Eingang (in Auftr. 1 die Worte des Prinzen), sowie der Ausgang (in Auftr. 8 die Worte des Camillo Rota) der ganzen Exposition gehalten. Dazwischen „Dialoge im strengsten Sinne des Zwiegespräches" (Erich Schmidt).

Die typischen Bestandteile der Exposition:

1. Ort: des Prinzen Arbeitskabinett.

2. Zeit: der Hochzeitstag der Emilia (Auftr. 6 u. 7); früher Morgen (Auftr. 1 u. 6 Anfang), um die Stunde der Frühmesse (Auftr. 7). Das Zeitalter wird nicht näher angedeutet als durch den kulturhistorischen Hintergrund: 18. Jahrhundert.

3. Zeitlage und Grundzüge der Vorgeschichte. Aus der Vorgeschichte werden erwähnt: die Verabschiedung der Orsina als Geliebten (Auftr. 1, 4, 6), die Einleitung zur Vermählung des Prinzen mit der Prinzessin von Massa (Auftr. 6), das einige Wochen vorausliegende einmalige Zusammentreffen des Prinzen mit der Emilia und ihrer Mutter in der Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi (Auftr. 4 u. 6), der Streit mit dem Obersten Galotti, der sich den Ansprüchen des Prinzen auf Sabionetta am meisten widersetzte (Auftr. 4).

4. Handelnde Personen. Der Prinz und Marinelli werden persönlich vorgeführt und nach den wesentlichsten Zügen deutlich gezeichnet. Die Gräfin Orsina und Emilia lernen wir aus der Schilderung ihrer Porträts so deutlich kennen, als würden sie uns leibhaftig vorgeführt; Odoardo wird vom Prinzen im Laufe des Gespräches mit wenigen Strichen (Auftr. 4) gezeichnet, ebenso Appiani (Auftr. 6). Die Einführung des Malers Conti und des Rates Camillo Rota ist Mittel zu dem Zweck einer volleren Charakteristik des Prinzen. Beide stehen zur folgenden Handlung nicht weiter in Beziehung, sind episodische Figuren.

5 Grundlegendes für das Verständnis der nachfolgenden Haupthandlung. Hindeutung auf den weiteren Schauplatz der kommenden Handlung, das Haus des Obersten Galotti in Guastalla ohnfern der Kirche Allerheiligen (Auftr. 6), sein Landgut bei Sabionetta, das Lustschloß

des Prinzen bei Dosalo zwischen Guastalla und Sabionetta, die Dominikanerkirche, in welcher der Prinz später die Emilia aufsucht (Auftr. 7). — Hindeutung ebenso auf die weiteren Zeitmomente: Gegen Mittag fahren die Mutter und die Verlobten nach Sabionetta. So wird der außerordentlich gedrängte Verlauf der Handlung bereits vorbereitet (vgl. II, 3). Am Abend soll die Trauung auf dem Gute Odoardos stattfinden.

6. Die Keime zur Verwicklung werden gelegt. Emilia soll an ihrem Hochzeitstage, ehe die Trauung sie mit ihrem Verlobten dauernd verbindet, diesem entrissen und dem Prinzen gewonnen werden. Ein Brief der Gräfin Orsina, dem Prinzen übergeben, aber von ihm nicht gelesen (Auftr. 1 u. 6), ist bestimmt, das künftige, planvolle Gewebe zu zerreißen. Außerdem ist der Prinz im Begriff, durch eine auf eigene Hand unternommene Tat, die Zusammenkunft mit Emilia in der Dominikanerkirche, die Pläne seines Vertrauten Marinelli zu durchkreuzen. Somit ergeben sich vier Gruppen von Handlungen: A. Betreibung der Vermählung; B. Gegenanstalten Marinellis; C. Selbständige Einmischung des Prinzen; D. Einschreiten der Orsina. —

2. Aufzug.

a) Die Handlung.

Der Schauplatz, ein Saal im Hause der Galotti, wird im folgenden Gespräch (2. Auftr.) genauer als Vorzimmer bestimmt. Er ist als ein Durchgangsraum, von der Art unseres Flurs oder Vorsaals, zu denken, der es ermöglicht, daß hier die verschiedensten Personen, Fremde und Hausbewohner, zwanglos zusammentreffen.

Beim Aufgang des Vorhangs ist die Bühne leer, doch gleich darauf erscheint von der einen Seite Claudia, von der anderen Pirro, um dem Herrn des Hauses entgegenzueilen, der eben in den Hof gesprengt ist (1. Auftr.).

Claudia ist durch das unvermutete Erscheinen ihres Gatten etwas erschreckt, sie befürchtet irgendeine Unglücksnachricht, aber ihre Sorge ist grundlos. Odoardo hat den außergewöhnlichen Morgenritt von seinem Landgut nach der Stadt nur unternommen, um seine freudige Erregung zu meistern, in der er sich heute, am Hochzeitstage seiner Tochter, befindet. Er ist erstaunt, zu hören, daß seine Tochter nicht mit ihrer Toilette beschäftigt ist, sondern wie jeden Morgen in die Kirche zur Messe geeilt ist. Sein Staunen geht in Unwillen über, als er hört, daß Emilia ohne Begleitung ausgegangen ist; in Italien, unter einem so leidenschaftlichen Volke, war das für eine unvermählte Dame von Stande ebenso unpassend wie gefährlich. Vergeblich sucht Claudia seine Vorwürfe, die ihr in Gegenwart des Bedienten doppelt peinlich sein müssen, abzuschwächen, mit Mühe zieht sie den Gatten endlich in eins der anstoßenden Zimmer. Der ganze Auftritt spielt sich sehr rasch und wie alle folgenden in diesem Aufzuge, nur im Stehen ab (2. Auftr.).

Bei dem zurückbleibenden Pirro meldet sich als erster „Besuch“ der

Bandit Angelo. Der Vorwand, den er für seinen Besuch braucht, ist sehr ungezwungen und doch zugleich sehr klug berechnet. Er bringt einen Beutel mit Geld für Pirro als dessen Anteil an dem Erlös aus einem gemeinsam von ihnen verübten Verbrechen. Indem Pirro das Geld annimmt und sich zu der gemeinsamen Schuld bekennt, verfällt er aufs neue dem verbrecherischen Einflusse Angelos. So braucht Angelo, als er mit seinem wahren Anliegen herausrückt, keine großen Überredungskünste aufzubieten. Zwei Dinge will er auskundschaften: was der unvermutete Besuch Odoardos zu bedeuten hat und von wieviel Mann der Hochzeitszug begleitet sein wird, der zu Mittag das Brautpaar nach Sabionetta bringen soll. Angelo macht kein Hehl daraus, wem der Anschlag gelten soll: der Braut selbst. Zwar nennt er seine Auftraggeber nicht, aber es kann für uns kein Zweifel sein, daß hier ein gewaltsamer Anschlag Marinellis vorbereitet wird, für den Fall, daß der Versuch, Appiani auf diplomatischem Wege zu entfernen, mißlingen sollte (3. Auftr.).

Wenige Augenblicke nur bleibt Pirro allein, von seinem Gewissen gepeinigt. Claudia geleitet den ungeduldigen Gatten heraus, der die Rückkehr der Tochter nicht erwarten mag, weil er auch bei dem Grafen noch vorsprechen möchte. Die vorher (2. Auftr.) in Odoardo aufgestiegene Mißstimmung grollt noch leise nach, aber auch ohne dies ergibt sich der Eindruck, daß die beiden Ehegatten, zwei grundverschiedene Naturen, auch in ihren Ansichten weit auseinander gehen. Mit derselben Heftigkeit, mit der Odoardo die gerade redlich strenge Art seines Schwiegersohnes liebt, verabscheut er das heuchlerische, verderbte Hofleben, während Claudia ihren Gefallen an dem städtisch-höfischen Genußleben nicht ganz verbergen kann. Zunächst in Gegenwart des Bedienten verläuft das Gespräch allgemein. Als dann Pirro gegangen ist, das Pferd zu besorgen, wird die Unterhaltung lebhafter und intimer. Odoardo überzeugt, daß seine Abneigung, die er gegen den Prinzen hegt, von diesem voll erwidert wird, besorgt, daß Appiani durch seine Verbindung mit Emilia es ebenfalls gänzlich mit dem Prinzen verderben werde. Diese Besorgnis beeifert sich Claudia zu zerstreuen; mütterlich eitel erzählt sie von den Huldigungen und Auszeichnungen, die der Prinz auf der Vegghia bei dem Kanzler Grimaldi der Emilia hat zuteil werden lassen, und muß gerade durch diese Mitteilungen Odoardos Besorgnis aufs höchste steigern. Odoardo erweist sich hier auch als der Lebensklügere: „Ein Wollüstling, der bewundert, begehrt." Er durchschaut den Prinzen. Wenn er sich trotzdem beherrscht, so geschieht es, weil er Emilia durch die unmittelbar bevorstehende Hochzeit der Gefahr entrückt glaubt („Nun gut, nun gut! Auch das ist so abgelaufen"). Doch verabschiedet er sich schnell, weil er seine Erregung nur mühsam bemeistert und seiner Frau am heutigen Festtage nichts Unangenehmes sagen möchte (4. Auftr.).

Claudia, in ihrer leichtlebigen Art, mag sich die sorgenvollen Gedanken ihres Mannes nicht zu eigen machen, und doch soll sie rasch aus ihrer Sorglosigkeit aufgerüttelt werden (5. Auftr.). Atemlos, in ängstlicher Verwirrung stürzt Emilia herein, bis ins Haus, bis ins Zimmer

wähnt sie sich von dem Zudringlichen verfolgt, der sie in der Kirche, während ihrer Andacht mit seinen Liebesschwüren belästigte. Wir ahnen es längst, wer der Zudringliche war, ahnen es, ehe Emilia es ausspricht: „Da ich ihn erblickte — ihn selbst — den Prinzen". So wird die Besorgnis Odoardos, die ihm seine Vorwürfe oben im 2. Auftritt eingab, nachträglich aufs glänzendste gerechtfertigt, und man sollte erwarten, daß Claudia nun ihre Schuld erkennen und ihm recht geben würde. Aber ihre beschränkte selbstsüchtige Natur reagiert ganz anders: „O gesegnet sei die Ungeduld deines Vaters, der eben hier war und dich nicht erwarten wollte!" Sie denkt nur an die harten Worte, die sie aufs neue mit Recht zu hören bekommen hätte. „In seiner Wut hätt' ich ihm geschienen, das veranlaßt zu haben, was ich weder verhindern noch vorhersehen können." Damit beruhigt sie zugleich ihr Gewissen, indem sie alle Schuld von sich ab auf ein unabänderliches Schicksal wälzt. All ihr Bestreben geht nun dahin, auch die Tochter zu beruhigen. Indem Emilia sich allmählich von ihrem Schrecken erholt, erkennt sie, daß ihr Benehmen bei dem Vorfall nicht das rechte gewesen ist. In ihrer Bestürzung war sie ihrer nicht mächtig gewesen, dem Prinzen „in einem Blicke alle die Verachtung zu zeigen, die er verdiente. Nach dem Blicke, mit dem ich ihn erkannte, hatte ich nicht das Herz, einen zweiten auf ihn zu richten. Ich floh —". Bei dem Ausgang der Kirche hatte sie der Prinz dann eingeholt und ihre Hand ergriffen; aus Scham, um nicht die Vorübergehenden aufmerksam zu machen, hat sie standgehalten. Wie sie endlich nach Hause gekommen, weiß sie nicht mehr; die Furcht hat ihre Sinne völlig gelähmt. Ihr ganzes Verhalten zeigt, daß die städtische Erziehung bei ihr nicht viel gefruchtet hat, daß wir es nicht mit einer weltgewandten, ihrer selbst sicheren jungen Dame zu tun haben, sondern mit einem naiven furchtsamen Ding, das noch stark unter der Herrschaft ihrer Affekte steht. Der Eindruck des Kindlich-Unerfahrenen wird noch erhöht durch den Gehorsam, mit dem sie ihre bessere Einsicht dem Urteil der Mutter unterwirft. Claudia rät aber, das Ganze nur als einen Traum aufzufassen; sie beruhigt sich selbst damit, daß Emilia durch ihre Verheiratung „heute mit eins allen Nachstellungen" entgehe. Das Hauptmotiv ist natürlich wieder ihre Bequemlichkeit: wozu sich unnütze Aufregungen machen? Zweimal drängt Emilia darauf, doch wenigstens Appiani von dem Vorgefallenen Mitteilung zu machen, zweimal kämpft Claudia ihre Gewissensbedenken nieder, bis sich Emilia endlich als gehorsame Tochter unterwirft: „Ich habe keinen Willen gegen den Ihren" (6. Auftr.).

Der hereintretende Appiani ist so tief in grübelnde Gedanken versunken, daß er Emilia erst bemerkt, als sie ihm entgegenspringt. Emilia hat rasch ihren Frohsinn wiedergefunden und steht damit im Gegensatz zu dem schwerblütigen empfindsamen Bräutigam, der noch ganz erfüllt ist von dem Gespräche, das er eben mit Emilias Vater geführt hat. Claudia muß ihre Tochter daran erinnern, daß es Zeit ist, Toilette zu machen. Wenn sich Emilia ihren Verhältnissen entsprechend auch zur Trauung einfach kleiden will, ein Kleid fliegend und frei, ohne Reifrock, das Haar in seinem eignen

braunen Glanze, ungepudert, in Locken wie die Natur sie schlug, so trifft sie damit ganz den Geschmack ihres für die Natur und Natürlichkeit schwärmenden Bräutigams. Tatsächlich gelingt es ihr auch, ihn durch diese mit neckischer Wichtigkeit behandelten Toilettefragen etwas aus seiner schwermütigen Stimmung zu reißen (7. Auftr.).

Nach ihrem Abgang indessen fällt er in seine traurigen Betrachtungen zurück, so daß die Mutter, von dieser wenig hochzeitlichen Stimmung befremdet, schon fürchtet, dem Grafen sei die Hochzeit leid geworden. Mit überlegener Ruhe weist der Graf diesen Verdacht zurück, doch spricht er sich nur allgemein über die Ursache seiner Verstimmung aus. Es sind wohl Einflüsse und Einflüsterungen in diesen letzten Tagen am Werke gewesen, die im Zusammenhang mit seiner nicht standesgemäßen Hochzeit stehen und die er zwar abgeschüttelt hat, die aber doch verdüsternd auf ihn gewirkt haben. Man hat ihm das Versprechen abgenommen, wenigstens persönlich noch den Prinzen von seiner Vermählung in Kenntnis zu setzen. Dies Versprechen will er, obwohl ungern, heute vormittag noch erfüllen. Bei dieser Mitteilung stutzt Claudia; soll sie den Grafen warnen? soll sie ihm ein Wort von Emilias Erlebnis erzählen und den Besuch beim Prinzen lieber verhindern? Aber ehe sie den Gedanken zu Ende denken kann, erscheint Marinelli, der sich von Pirro nicht hat abweisen lassen, und bittet um eine vertrauliche Unterredung mit dem Grafen (8. u. 9. Auftr.).

Von Anfang an schlägt Appiani gegen Marinelli einen sehr gemessenen Ton an. Seine Worte sind knapp und förmlich, während Marinelli ganz im Gegensatz dazu von Liebenswürdigkeit überfließt und bei jeder Gelegenheit seinen angeblichen freundschaftlichen Gefühlen für den Grafen Ausdruck gibt. Er sucht dadurch Appiani zu entwaffnen und ihm den Reiseauftrag des Prinzen als eine Gunstbezeugung aufzudrängen, die man als Kavalier nicht ausschlagen könne. Aber seine Künste scheitern an der kühlen Ruhe Appianis, der sich nicht aus seiner Reserve herauslocken läßt und aus seiner abweisenden Gesinnung gegen Marinelli kein Hehl macht. Wenn der Graf zunächst gleichwohl nach kurzem Besinnen bereit ist, den Auftrag zu übernehmen, so tut er das aus ritterlicher Höflichkeit gegen den Prinzen und weil Marinelli klugerweise bisher die Dringlichkeit der Reise verschwiegen hat. Sobald der Graf aber erfährt, daß die Reise noch heute angetreten werden müsse, zieht er unter Berufung auf seine bevorstehende Vermählung seine Zusage wieder zurück. Sofort ändert Marinelli seinen Ton. Er spielt den Erstaunten, fast Beleidigten, und sucht dadurch den Grafen umzustimmen, aber ebenfalls ohne Erfolg. Nur geht der Graf jetzt mehr aus sich heraus. Zunächst belustigt ihn die Sache, dann, als ihm Marinelli immer aufs neue zusetzt, ihn von der Notwendigkeit eines Aufschubs der Hochzeit ernstlich überzeugen will, weist er noch einmal den zudringlichen Höfling in seine Schranken zurück und wiederholt ihm mit ruhigen Worten seinen verneinenden Bescheid. Jetzt wäre für Marinelli der Zeitpunkt sich zu empfehlen, statt dessen folgt etwas Unerwartetes. Sei es nun, daß Marinelli kein Mittel unversucht lassen will, sei es, daß ihn der Ärger über die erlittene

Niederlage fortreißt, es folgen ein paar hämisch gemeine Bemerkungen über die Familie Galotti, die um so stärker wirken, als sie Marinelli in möglichst harmlosem Tone wie etwas Selbstverständliches vorbringt. Wenn er sich davon eine Wirkung für seinen Auftrag versprach, so hat er sich jedenfalls in dem Charakter des Grafen vollständig geirrt. Der Graf empfindet diesen Angriff auf die Ehre seiner Braut und seiner Schwiegereltern als eine persönliche Beschimpfung und antwortet darauf, indem er Marinelli zweimal wieder beschimpft („Sie sind ein ganzer Affe". „Pah, hämisch ist der Affe; aber —"). Erst bei der zweiten Beleidigung, als Appiani ihm überhaupt persönliches Ehrgefühl abzusprechen im Begriffe steht, entschließt sich Marinelli zu einer Forderung, weicht aber dem von Appiani vorgeschlagenen sofortigen Zweikampf mit einer handgreiflichen Unwahrheit aus und entfernt sich mit einer Drohung („Geduld, Graf, nur Geduld!") (10. Auftr.).

Die beiden sind als Todfeinde geschieden. Marinelli, der heißblütige, gewissenlose Italiener, handelt fortab nicht nur im Auftrage seines Herrn, sondern auch in eigener Sache gegen Appiani. Der Graf, der soeben den hämischen Charakter des Kammerherrn so scharf glossiert hat, dürfte wissen, wessen er sich von dieser Seite zu versehen hat. Aber was er nicht weiß, das ist, daß er auch den Wünschen des Prinzen im Wege steht; daher unterschätzt er die Gefahr, die für ihn in Marinellis Drohung liegt. Der besorgten Claudia, die im Nebenzimmer die erregten Stimmen der beiden Männer gehört hat, gibt er eine beruhigende, nicht der Wahrheit entsprechende Auskunft. Wie vorher die Frauen dem Grafen die Nachstellungen des Prinzen verschwiegen haben, so verschweigt jetzt Appiani der Claudia die Beleidigung und Drohung Marinellis. Beidemal liegt, wie ähnlich auch schon bei Odoardo (4. Auftr.), dieselbe Erwägung zugrunde: „Warum so viel Aufhebens von der leidigen Sache machen? In wenigen Stunden schon werden wir ja außer Landes und damit diesen widrigen Verhältnissen entrückt sein". So gehen beide, Appiani und Emilia, durch ihr Schweigen ins Verderben. Im übrigen hat der Wortwechsel den Grafen aus seiner düsteren Stimmung gerissen. Durch die Aussprache mit Marinelli ist sein für ihn etwas drückendes und zwiespältiges Verhältnis zum Hof mit eins geklärt, und infolge der Unverschämtheit Marinellis sieht er sich jeder weiteren höfischen Verpflichtung enthoben. Er eilt fort, seine Leute anzutreiben, damit sie möglichst bald aus dieser Stadt und von diesem Hofe fortkommen. Wird er schneller sein als Angelo? Oder wird er Marinellis Helfershelfern in die Hände fallen? (11. Auftr.)

b) Ergänzend: Bemerkungen zu den einzelnen Auftritten.

1. Auftritt. Der Besuch Odoardos ist zwar für die Handlung belanglos, aber in Anbetracht der entscheidenden Rolle, die Odoardo bei der Katastrophe zu spielen bestimmt ist, war es für den Dichter unbedingt nötig, den Zuschauer rechtzeitig mit Odoardo bekannt zu machen und auf sein späteres Auftreten (IV, 7) vorzubereiten. Die Odoardoszenen des 2. Auf-

zuges haben vornehmlich den Zweck, uns den schwierigen Charakter dieses Mannes zu erschließen; schon der unvermittelte Besuch selbst ist in diesem Sinne bedeutsam als ein Beispiel für Odoardos plötzliches, schwer zu berechnendes Handeln. Zugleich gibt der Besuch dem Dichter Gelegenheit, die Familie Galotti uns noch einmal in ihrem Glück vorzuführen, ehe es so grausam und grausig zerstört wird.

2. Auftritt. Odoardo und Claudia. „Sie ist in der Messe." Unmittelbare Anknüpfung an die Handlung I, 7 und Verknüpfung der Handlungen b und c. — „Ich habe heute mehr als jeden anderen Tag Gnade von oben zu erflehen." Begründung der Notwendigkeit des doch so verhängnisvollen Ganges. Noch ahnt sie auch nicht, wie bedeutungsvoll dies Wort für sie werden soll. — Alle Besuche sollen für heute verbeten und von Pirro zurückgehalten werden; aber schon ist der Verräter im Hause, und unmittelbar nach dem Befehl der Claudia bricht der frechste Besuch herein (Angelo).

3. Auftritt. Pirro und Angelo. Hineinragen der Gegenhandlung Marinellis (b). — Pirro und Angelo sind ein Seitenstück zu dem Paar Prinz und Marinelli. Pirro als ein Mitschuldiger früherer Verbrechen in den Händen Angelos, wie der Prinz nach und nach in die Mitschuld und Abhängigkeit Marinellis hineingezogen wird. Vgl. den Ausruf Pirros am Schluß dieses Auftritts und den des Prinzen am Schluß der ganzen Tragödie.

Besonders wirkungsvoll ist es, daß Lessing diesen Auftritt in den ersten Teil des Aufzugs und vor, nicht hinter den Auftritt Marinelli-Appiani (10. Auftr.) gelegt hat. Dadurch wird die natürliche Energie, mit der Marinelli zu Werke geht, besonders scharf beleuchtet. Der ganze Gewaltanschlag gegen das Brautpaar steht schon bis in alle Einzelheiten fest, ehe noch die Entscheidung über Appianis friedliche Entfernung gefallen ist. Umgekehrt wird wieder dem Zuschauer durch die Erinnerung an Angelo das Verhalten Marinellis am Ende des 10. Auftritts begreiflicher.

Die Motivierung der Handlung ist außerordentlich natürlich; Pirro noch, Angelo einst im Dienste Galottis; der Anlaß zum Besuche Angelos sehr ungezwungen (die Berichtigung einer früheren Schuld bei Pirro); ebenso die Auskundschaftung, nachdem Pirros Argwohn, es gelte dem alten Galotti, zurückgewiesen war; schließlich Hohn für den „Gewissenhaften" und Drohung, die den Pirro vollends zum Gefangenen Angelos macht. Zugleich wird die Auskundschaftung zu einem Mittel, uns die wesentlichsten Einzelzüge des folgenden entscheidenden Ereignisses, des Überfalles, anschaulich vorzuführen. Der ganze Verlauf ein Anschwellen von unscheinbaren Anfängen zur beängstigenden Höhe am Schluß. — Angelo, der im Solde Marinellis arbeitende Bravo, „ein Ausbund von Verwegenheit, Behendigkeit, Gaunerhumor und Gaunerehre" (E. Schmidt a. a. O. S. 198), ein typischer Charakter. — Die Aufforderung des Banditen an Angelo: „Reite doch, reite! und kehre dich an nichts" wird zugleich zur Vorbereitung einer künftigen Handlung; denn die prompte Befolgung dieser Aufforderung er-

möglicht die frühzeitige Benachrichtigung Odoardos von dem Unfall und damit sein Erscheinen auf Dosalo, sowie das verhängnisvolle Zusammentreffen mit Orsina. (Heidemann a. a. O. S. 17.)

4. und 5. Auftritt. Odoardo und Claudia. Die Berechtigung der Besorgnis Odoardos und die Sicherheit der verblendeten Claudia treten nun um so schärfer heraus, je deutlicher die voraufgehende Szene die Gefährdung der Emilia uns vor Augen gestellt hatte. — Hart neben die Verschlingung des Knotens hat auch hier der Dichter wieder das Mittel der Lösung gelegt. Odoardo sieht die Tochter gefährdet, aber die Gefahr ist ja anscheinend mit dem heutigen Tage vorüber, auch muß er bei dem Grafen Appiani noch einsprechen; er will bleiben; aber Emilia bleibt ihm zu lange aus; er würde dennoch bleiben; aber er bleibt nicht — aus ritterlicher Höflichkeit, um der Gattin an dem heutigen Tage nichts Unangenehmes zu sagen. Wer wollte ihn anklagen? Wer findet sein Verhalten nicht ganz natürlich und erklärlich? — und doch: o, daß er nur wenige Augenblicke geblieben wäre! „Er wollte mich nicht erwarten", lautet später zweimal (Auftr. 6 u. Auftr. 7) die Klage der Emilia, wie eine leise Anklage für den Vater. O, daß er sie erwartet hätte; er würde, wenn er sie nach ihrer Rückkehr aus der Messe getroffen hätte, ihr nahe geblieben sein und hätte nicht nötig gehabt, ihr so verhängnisvoll nahe zu bleiben am Schluß (vgl. IV, 8 Ende). — Weitere Beiträge zur Charakteristik 1. Appianis; alles entzückt den Odoardo an diesem würdigen, jungen Manne, vor allem auch sein Sinn für häusliches Stillglück, dessen schon Marinelli I, 6, mit Hohn gedacht hatte, und das ihm nun so grausam entrissen werden soll; sodann sein Unabhängigkeitsgefühl; er will, wie Odoardo selbst, kein Fürstendiener sein; vgl. die spätere Ausführung eines solchen Charakters durch Schiller im Posa; Lessing wagt die republikanische Gesinnung nur anzudeuten; ein Dezennium später (Fiesco 1783, Don Carlos 1787) und ein Lustrum vor der französischen Revolution sind diese Ideen schon Gemeingut und eine öffentliche Macht geworden. 2. der Claudia, auf welche umgekehrt der Glanz der fürstlichen Gnade blendend wirkt, die kurzsichtige, vertrauensselige, eitle und törichte Mutter. 3. Odoardos; er ist ein Mann von starkem Unabhängigkeits- und Ehrgefühl, von „rauher Tugend"; fast überängstlich bemüht, auch den leisesten Makel von der Ehre seiner Tochter fernzuhalten; und diesmal doch nicht ängstlich, nicht argwöhnisch genug; von kurzer Überlegung, rasch, fast hastig zum Handeln (Vorbereitung auf sein Handeln am Schluß der Tragödie). — Doppelsinnige Redewendungen: „So ganz sollen wir sie verlieren, diese einzige, geliebte Tochter?" „Hier nur konnte die Liebe zusammenbringen, was füreinander geschaffen war." Auch den Prinzen und Emilia! — Ausdruck tragischer Ironie: „Laß uns nicht weise sein wollen, wo wir nichts als glücklich gewesen." „Kommt glücklich nach!" — Die Worte „fern von einem Manne und Vater, der euch so herzlich liebt" werden in unserem Ohr zu einer unbewußten Selbstanklage. Warum ließ der so ängstliche und strenge Tugendhüter die geliebte Tochter in der gefährlichen Luft des Hofes von Guastalla? Gibt sein starkes Unabhängig-

keitsgefühl dafür die Erklärung, so wird in dem Ganzen wiederum doch nur jene echt tragische unlösliche Verschlingung von einem Recht und einer Schuld vorgeführt.

6. Auftritt. Claudia und Emilia. Cl.: „Gesegnet sei die Ungeduld deines Vaters, der eben hier war und dich nicht erwarten wollte!" — Em.: „Mein Vater hier? — und wollte mich nicht erwarten?" .... Cl.: „Gott, wenn dein Vater das wüßte." Wir werden fort und fort daran erinnert, wie hart Lösung und Verwicklung nebeneinander lagen. Demselben Zweck dient die folgende Verhandlung, ob es rätlich sei, dem Grafen die Begegnung mitzuteilen oder zu verschweigen. Die Mitteilung würde das folgende Geschick von beiden Verlobten abgewendet haben; sie unterbleibt. — Doppelsinnig in erschütternder Weise und eine Höhe des Auftritts ist das Wort: „Du entgehst heute mit eins allen Nachstellungen." — Weiterer Beitrag zur Charakteristik der Claudia; sie will sehr klug sein und ist sehr kurzsichtig, in Wahrheit eine „törichte Mutter" (s. 4. Auftr.).

7. Auftritt. Claudia, Emilia, Appiani. Appiani hat sich soeben aus den Armen Odoardos gerissen. Enge Verknüpfung mit der vorausgehenden Handlung des 4. Auftritts. — Die einzige Szene, wo wir Emilia als Braut an der Seite ihres Bräutigams sehen. Rückerinnerung an das erste Zusammensein bei der ersten Begegnung der Verlobten (ganz so wie damals will sich Emilia kleiden), aber auch Hinweisung auf den Ausgang (der Traum der Emilia; „Perlen bedeuten Tränen"; die Rose, die sie in der Katastrophe unter so erschütternden Umständen aus ihrem Haar reißt, und mit der sie sich sterbend vergleicht).

Em.: „Und er (der Vater) wollte mich nicht erwarten!" App.: „Ich urteile, weil ihn seine Emilia für diesen augenblicklichen Besuch zu sehr erschüttert, zu sehr sich seiner ganzen Seele bemächtigt hätte." Doppelsinnig; Appiani weiß nicht, wie wahr er spricht. Neue Erinnerung daran, wie unmittelbar Lösung und Verschlingung beisammenlagen. Dasselbe geschieht gleich darauf, wenn die Claudia, als sie die Rede auf den Besuch Emilias in der Kirche bringt, plötzlich stockt. Da erwarten wir, daß diese Gelegenheit, dem Grafen Mitteilung von der Begegnung mit dem Prinzen zu machen, benutzt werde; dennoch werden wir an der rettenden Enthüllung vorübergeführt, und unwiederbringlich geht der Moment verloren. — Neue Beiträge zur Charakteristik Appianis und zugleich Odoardos (Geistesverwandtschaft beider Männer; ritterliche Naturen, „gut und edel", „Muster aller männlichen Tugend"), aber auch Emilias (kindlich, naiv, eine noch unentfaltete Jungfrau; ihre Natürlichkeit — ohne besonderen Schmuck des Haares, in Locken, wie sie die Natur schlug, will sie erscheinen —, die den Appiani entzückt, ist Gegensatz zur Unnatur der damaligen vornehmen und höfischen Welt. Rousseaus Aufforderung zur Rückkehr zur Natur).

8. Auftritt. Daß der Graf es bisher unterlassen hat, dem Fürsten von seiner Verlobung Mitteilung zu machen (der Zug war nötig zur Motivierung der Unkenntnis des Fürsten I, 6), ist durchaus begründet durch

das kühle Verhältnis, worin die beiden Männer zueinander stehen (vgl. darüber besonders den 10. Auftritt), und zwar um so mehr, als die Familie Emilias nicht zu den standesgemäßen höfischen Kreisen gehört (vgl. Marinellis Bemerkungen über die Verlobung I, 6) und der Graf durch diese Verbindung also dem Fürsten noch mehr entfremdet wurde (vgl. Odoardos Bemerkung II, 4: „daß durch unsere Tochter er es vollends mit dem Prinzen verderbt").

9. Auftritt. Pirro, der heute alle Besuche hatte fernhalten sollen (s. oben Auftr. 2), meldet den gefährlichsten aller Besuche, Marinelli, wie er Angelo sich hatte eindrängen lassen.

10. Auftritt. „Wahrlich Sie setzen mich wegen eines Dankes in Verlegenheit. Ich habe schon längst nicht mehr erwartet, daß der Prinz mich zu brauchen geruhen werde." Der erste Satz, an Marinellis Adresse gerichtet, umgeht sehr fein die Verpflichtung zu danken, die Marinelli ihm durch die Berufung auf den geleisteten Freundschaftsdienst zuschieben wollte. Der zweite, die Antwort auf den Antrag des Prinzen, weicht diplomatisch zunächst einer bestimmten Entscheidung aus. — „Freundschaft und Freundschaft um das dritte Wort nur". Dreimal ist von Marinelli seine Freundschaft betont und von Appiani immer bestimmter, hier zuletzt mit einer nicht mißzuverstehenden Deutlichkeit, abgelehnt worden. — „Pah, hämisch ist der Affe; aber —". Der Gedanke, den auszusprechen der Graf durch Marinellis Fluch verhindert wird, ist bei der bekannten Feigheit des Affen unschwer zu ergänzen; etwa „Mannesmut sucht man bei ihm vergebens".

Weitere Beiträge zur Charakteristik Marinellis (höfisch, hämisch und feige). Abschluß der Charakteristik Appianis: natürlich, jeder Zoll ein Mann von Selbstgefühl und Ehre und dieselbe tapfer zu wahren entschlossen, in allen Stücken ein ausgeprägter Gegensatz zu dem Prinzen und zu Marinelli. „Marinelli ein Sklave, er ein Freier; Marinelli feig, er ritterlich; Marinelli besorgt seine Ehrenhändel aus dem Hinterhalt, er mit dem Degen. Der Prinz gaukelt frivol durch das Leben, Appiani wandelt sinnend die gerade Bahn. Der Prinz denkt keinen Gedanken zu Ende, Appiani grübelt. Der Prinz genießt den Augenblick, Appiani starrt schwermütig in die Zukunft. Ohne eine Spur rührseliger Weichlichkeit erzwingt dieser sonderbare Hochzeiter, wenn er kurzlebig einen einzigen Aufzug durchschreitet, unsere Sympathie. Der Tod hat ihn gezeichnet wie der Holzhauer den Stamm." (Erich Schmidt, S. 202.) — Erhabenheit der sittlichen Überlegenheit auf der einen Seite, der geistigen Schlauheit auf der anderen.

c) Übersicht.

Drei Szenengruppen: I. 1.—5. Auftr.; II. 6.—8. Auftr.; III. 9. bis 11. Auftr. Gruppe I: Handlung A und Hineinleuchten der Gegenhandlung B (Marinellis) wie ein Wetterleuchten. Gruppe II: Handlung A und Hineinleuchten der Gegenhandlung C (des Prinzen) wie ein Wetterleuchten. Gruppe III: Handlung A und unmittelbares Hineintreten der

Gegenhandlung B (Marinellis). Mithin sind Gruppe I und II Vorbereitung zur Höhe in Gruppe III.

Allgemeine Lage (Situation) für die Handlung A in allen drei Gruppen: das Stillglück eines Hauses am Morgen des Hochzeitstages der einzigen Tochter; darüber breiten sich immer dunkler die Schatten eines unsichtbaren Verhängnisses, die auf dem Gegensatz am Ende der Tragödie (die jähe Vernichtung dieses Glückes) vorbereiten.

I. Szenengruppe (1.—5. Auftr.).

Gliederung: 1. Auftr. 5. Auftr.

3. Auftr.

2. Auftr. 4. Auftr.

d. h. 1. und 5. Auftr. Eingangs- und Ausgangsszene; 3. Auftr. Hauptszene (Höhe, das freche Eindringen Angelos, des gedungenen Helfershelfers Marinellis, in den Frieden des Hauses der Galotti); 2. Auftr. und 4 Nebenszenen (deutliches Vorgefühl von den kommenden Ereignissen, und dennoch kurzsichtiges Übersehen der erkannten Gefahr: Odoardo; oder verblendetes Sichhineintäuschen in falsche Sicherheit: Claudia).

II. Szenengruppe (6.—8. Auftr.).

Gliederung: 6. Auftr. Einblick in den Beginn der Gegenhandlung des Prinzen (C) und ihre Wirkung. — 7. u. 8. Auftr. Bräutliches Zusammensein der Verlobten; aber darüber ein Schatten, den die voraufgehende Handlung hineinwirft und die Schwermut Appianis verstärkt. Die befreienden Mittel (die Absicht der Emilia, dem Grafen Mitteilung von ihrer Begegnung mit dem Prinzen zu machen, sowie die Absicht des Grafen, seine bevorstehende Vermählung dem Prinzen anzuzeigen) bleiben ungenützt. Da wir mit steigender Spannung erwarten, ob die Benutzung dieser Mittel die Gefahr noch in letzter Stunde verscheuchen werde, so enthalten diese Szenen eine Steigerung nicht nur zur voraufgehenden Handlung (Steigerung der Gefahr), sondern auch untereinander.

III. Szenengruppe (9.—11. Auftr.).

Gliederung. Eine Eingangs- und Ausgangsszene, dazwischen eine Hauptszene mit dem unmittelbaren Hereintreten der Gegenhandlung B (Marinelli) in die Handlung A. Das Ganze ist Weiterführung und Seitenstück von Auftr. 2 (Schluß) und zu Auftr. 2.

3. Aufzug.

a) Die Handlung.

Der Schauplatz ist Dosalo, das Lustschloß des Prinzen (vgl. I, 6). Wieder stellt die Bühne einen Vorsaal dar, also einen ähnlichen neutralen Raum wie im zweiten Aufzug. Zwischen dem zweiten und dritten Aufzug

liegt eine Zeit von ein, höchstens zwei Stunden. Zunächst ist der Prinz (während oder nach II, 6), bald darauf auch Marinelli (nach II, 10) nach Dosalo hinausgefahren.

Beim Aufgang des Vorhangs befinden sich der Prinz und Marinelli in lebhaftem Gespräch. Offenbar hat Marinelli soeben dem Prinzen über den Ausgang seines ersten Anschlages, den Grafen auf diplomatischem Wege zu entfernen, berichtet. Der Prinz ist von dem Mißerfolg enttäuscht und läßt Marinelli seine Ungnade fühlen. Jetzt hätte es für den Kammerherrn nahe gelegen, auf seine übrigen Anschläge (Angelo) hinzuweisen, aber das ist ihm viel zu plump und auch zu unsicher. Er geht viel schlauer und feiner zu Werke. Zunächst sucht er sich die Gunst des Prinzen zurückzugewinnen, indem er an seinen ritterlichen Sinn appelliert und in raffinierter Verdrehung des wahren Sachverhaltes erzählt, er habe den Grafen mit Absicht zu beleidigenden Äußerungen gereizt und dann gefordert, um ihn auf diese Weise unschädlich zu machen. Ist das schon eine Unwahrheit, so noch mehr die Behauptung, der Graf habe sich geweigert, das Duell auf der Stelle auszutragen. Marinelli erreicht durch seine Lügen seinen Zweck nur halb. Der Prinz sieht auch hier nur den Mißerfolg, und als Marinelli es wagt, weiter auf die selbständige Einmischung des Prinzen hinzudeuten, und den Prinzen an seinen eigenen Mißerfolg erinnert, erreicht die prinzliche Unzufriedenheit ihren Höhepunkt. Hinter Worten schneidenden Hohnes versteckt der Prinz seine gekränkte Eitelkeit, sein Bericht über sein Abenteuer in der Kirche ist ebenso unwahr, wie die vorausgegangene Erzählung Marinellis, aber die Unwahrheit ist beidemal eine sehr verschiedenartige, bei Marinelli ein meisterhaftes Gewebe von Richtigem und Falschem, so daß selbst der eingeweihte Zuhörer Mühe hat, dieses Netz zu zerreißen, bei dem Prinzen eine so prahlerische Aufschneiderei, daß jeder, auch Marinelli, sofort die Unwahrheit erkennen muß. Der Prinz heißt Marinelli gehen, aber der geht nicht; vielmehr beginnt er jetzt vorsichtig, nachdem die bisherige Unterhaltung die Ergebnislosigkeit des geraden Weges zur Genüge festgestellt hat, Schritt für Schritt den Prinzen auf den eingeleiteten verbrecherischen Anschlag vorzubereiten: „Gesetzt auch, ich wollte noch das Unmögliche versuchen. — — So unmöglich wär' es nun wohl nicht; aber kühn. — Wenn wir die Braut in unserer Gewalt hätten, so stünd' ich dafür, daß aus der Hochzeit nichts werden sollte". Kaum hat der Prinz seine Zustimmung zu diesem Gedanken einer gewaltsamen Entführung gegeben und seine Nachsicht für etwa sich dabei ereignende „Unglücksfälle" versprochen, so wird er überrascht durch das Bekenntnis Marinellis: „Wovon ich gesprochen, geschieht", während gleichzeitig in der Ferne Schüsse fallen, die melden: „Angelo ist an der Arbeit". Dem nun wieder bedenklichen und vor der Tat zurückschaudernden Prinzen entwickelt Marinelli in fliegenden Worten seinen Plan eines Überfalles, dann eilt er an das Fenster, um zu beobachten. Der Schauplatz des Verbrechens selbst ist offenbar nicht sichtbar, sondern durch eine Planke, offenbar die hölzerne Einfassung des Parkes, verdeckt; wohl aber sieht man die Straße, die von der Stadt her nach dem Schlosse und weiter

von da nach Sabionetta führt. Als Marinelli einen maskierten Reiter heransprengen sieht, drängt er den noch immer völlig verdutzten Fürsten in das Nebenzimmer (1. Auftr.).

Bis die Maske eintritt, vergehen noch ein paar Minuten, die Marinelli benutzt, um weiter zu beobachten; dabei regen sich auch in seiner Seele Bedenken über den Ausgang des Anschlags. Seine Hauptsorge ist, ob es auch gelungen ist, den Grafen unschädlich zu machen; unverhohlen bricht jetzt, wo er sich unbeobachtet weiß, übrigens das erstemal bisher im ganzen Drama, sein hämischer, tückischer Charakter hervor. Auch in dem folgenden Gespräch mit dem Bravo gilt seine Hauptsorge dem Schicksale seines persönlichen Feindes; die Entführung Emilias wird nur mit ein paar Worten gleich zu Beginn gestreift („Man muß sie gleich bringen"). Immer wieder kehren Marinellis Gedanken zu dem Grafen zurück; er hatte es offenbar dem Bravo besonders eingeschärft, den Grafen über den Haufen zu schießen. Wenn ihn nun die von Angelo zugegebene Möglichkeit, daß der Graf nicht tot, sondern nur tödlich verwundet sei, peinigt, so geschieht das nicht allein aus Rachsucht, sondern auch aus Sorge, daß der Graf vor seinem Tode noch belastende Aussagungen machen könne (2. Auftr.).

Indessen zu langen Überlegungen bleibt ihm keine Zeit. Denn der Prinz, der während Marinellis Unterhaltung mit Angelo offenbar im Nebenzimmer am Fenster beobachtet hat, kommt mit der Meldung, daß Emilia, von einem Bedienten gefolgt, herbeieile. Sein hinweisendes „Dort" zu Anfang deutet darauf hin, daß er Marinelli gleich wieder ans Fenster führt und mit ihm zusammen das Herannahen des Mädchens beobachtet. Er ist sehr erregt und sieht noch nicht ein, worauf das Ganze hinaus soll. Marinelli klärt ihn zunächst auch nicht weiter auf, ja er verschweigt ihm sogar aus Vorsicht den „Unglücksfall" Appianis und verweist ihn gegenüber Emilien auf den unfehlbaren Zauber seiner fürstlichen Persönlichkeit. Dieser Trost — man könnte beinahe eine hämische Malice Marinellis vermuten — berührt eine wunde Stelle bei dem Prinzen; er wird dadurch an sein Abenteuer in der Kirche erinnert, dessen Mißerfolg er jetzt offen einräumt, und er geht wieder in das Nebengemach mit dem Entschlusse, abzuwarten, „wie es abläuft" (3. Auftr.).

So muß Marinelli Emilien empfangen, aber geschickt tritt er zunächst seitwärts, in eine Ecke, wo sie ihn nicht sofort gewahr wird. Dadurch hat er Gelegenheit, ihren Gemütszustand zu beobachten und sein Handeln danach einzurichten; außerdem erscheint die Begegnung zufälliger, Emilia merkt nicht, daß sie erwartet wird. Von Marinellis Diener geleitet, tritt Emilia atemlos ein. Unterwegs auf der Flucht hat sie wenig gesprochen, war sie wieder wie am Morgen in der Kirche ganz verängstigt und von Sinnen; jetzt in den herrschaftlichen Räumen erst kommt ihr ihre Umgebung zum Bewußtsein, sie bemerkt erstaunt, daß ihre Angehörigen ihr nicht gefolgt sind, und will wieder umkehren, sie aufzusuchen. Nun tritt Marinelli vor und beruhigt die Erregte, die froh ist, in dieser Not einem bekannten Gesichte zu begegnen, mit den Künsten höfischer Rede. Als ihm das mit einigem

Erfolg gelungen ist, und Battista durch den Auftrag, nach Emilias Angehörigen Umschau zu halten, entfernt ist, erwähnt er beiläufig des Prinzen und stürzt Emilia durch die Mitteilung, daß sie sich im Schlosse des Prinzen befinde, aufs neue in Angst und Schrecken. Ihr einziger Gedanke ist die rettende Nähe der Mutter (4. Auftr.).

Dieser Augenblick erscheint dem Prinzen günstig für sein Hervortreten. In klug gewählter Verstellung knüpft er an Emilias letzten Gedanken an und täuscht ihr vor, daß er sie im Namen ihrer Angehörigen zu suchen komme. Aber auf die Dauer läßt sich diese Täuschung nicht aufrecht erhalten. Emilias Argwohn wird in Erinnerung an die Szene in der Kirche rege, in ihrer Verzweiflung kniet sie vor dem Prinzen nieder, um fußfällig seine fürstliche Gnade anzurufen. Der Fürst ist beschämt; er hebt die Knieende auf. Aber was Emilia erwartete, erfolgt nicht, keine klare Zusage, ihrer und ihrer Ehre zu schonen, sondern statt dessen zunächst eine lange Entschuldigung seines Verhaltens bei der Begegnung am Morgen, untermischt mit immer kühneren Geständnissen seiner Leidenschaft, und erst als der Fürst an dem Beben ihres Körpers und aus ihren abwehrenden Mienen die Pein fühlt, die er ihr abermals mit seinen Worten bereitet, ringt er sich das gewundene Zugeständnis ab, sie zu schonen, sich ganz ihrem Willen zu unterwerfen. Sträubend und wortlos folgt sie endlich seiner Einladung in das anstoßende Gemach, nachdem der Prinz ihre Hoffnung, dort ihre Lieben wieder zu finden, durch unbestimmte Versprechungen aufs neue genährt hat („kommen Sie, wo Entzückungen auf Sie warten, die Sie mehr billigen"). Marinelli bleibt zurück; mag der Prinz sehen, „wieweit er es unter vier Augen mit ihr bringt", urteilt er zynisch und richtet sein Augenmerk auf die zu erwartende Begegnung mit der Mutter (5. Auftr.).

Wie Battista meldet, ist Claudia schon ganz nahe; er fand sie lebhaft schreiend in einem Schwarm von Menschen und befürchtet nach dem, was er da gehört hat, daß sie den wahren Sachverhalt bereits durchschaut. Marinelli geht kurz mit sich zu Rate. Hier klafft in seinem sonst so umsichtig vorbereiteten Anschlag unverkennbar eine Lücke. Kaum hat er sich entschieden, sie einzulassen, so hört man sie schon draußen nach der Tochter rufen (6. Auftr.).

Beim Hereintreten erkennt Claudia in Battista denjenigen, der ihre Tochter aus dem Wagen hob, und überhäuft ihn mit einem Gemisch von Fragen und Vorwürfen; aber Battista antwortet ausweichend und verweist sie an Marinelli, der sich bisher ähnlich wie im 4. Auftritt seitwärts im Hintergrund gehalten hat (7. Auftr.).

Als Claudia den Kammerherrn erblickt, fährt sie entsetzt zurück. Sie entsinnt sich seiner noch vom Vormittag, und sofort durchzuckt sie der Gedanke: das ist der Mörder! Marinelli spielt geschickt den Unschuldigen und bietet ihr den Arm, um sie mit „vielem Vergnügen" zur Tochter zu führen, aber Claudia weist ihn ab („Halten Sie") und beginnt, um sich zu vergewissern, ein förmliches Examen. Ihr Verdacht wird dadurch bestätigt, aber sie spricht ihn auch jetzt noch nicht direkt aus, sondern lauernd, mit kurzen, sorgsam

überlegten Sätzen, faßt sie das Hauptmoment zusammen, auf das sich ihr Verdacht gründet: „Der Name Marinelli war das letzte Wort des sterbenden Grafen.“ Dabei beobachtet sie, welchen Eindruck wohl die Worte auf den Kammerherrn machen. Marinelli aber weiß auch diesen Schlag geschickt zu parieren. Zunächst freilich ist ihm Hauptsache die Nachricht vom raschen Ableben des Grafen, und er kann diesen Gedanken nicht ganz unterdrücken, ja er versucht sogar, der Claudia genauere Angaben über den Tod zu entlocken. Dann aber, als Claudia ihre Anklage deutlicher wiederholt, nimmt er entschlossen und dreist seine Verteidigung in die Hand, indem er sich als vertrauten Freund Appianis hinstellt. Zwar hat er wenig Erfolg, doch weiß er im rechten Augenblick den Prinzen vorzuschieben. Als die Mutter hört, daß Emilia sich bei dem Prinzen befindet, durchschaut sie sofort das ganze Bubenstück, und ihre zuletzt wieder mehr und mehr beherrschte Sprache steigert sich zu wildem Geschrei und vernichtenden Schmähworten gegen Marinelli. Vergebens sucht Marinelli durch eine ironische Behandlung diesen Wutausbruch zu dämpfen. Emilia hat in der anstoßenden Zimmerflucht die Stimme der Mutter gehört und eilt freudig rufend ihrer Befreierin entgegen. Die Begegnung hat der Dichter hinter der Bühne in das Nebenzimmer verlegt; wir sehen nur noch, wie Claudia hineinstürzt, gefolgt von Marinelli (8. Auftr.).

b) Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Auftritten.

1. Auftritt. Dadurch, daß der Dichter bei Aufgang des Vorhangs Marinelli und den Prinzen schon mitten im Gespräch sein läßt, zwingt er die Zuhörer zu erhöhter Anspannung ihrer Aufmerksamkeit. Zugleich erreicht er dadurch aufs neue eine Abwechslung gegenüber dem Anfang des 1. und 2. Aufzugs (vgl. die drei Aktanfänge untereinander) und erspart sich endlich manche Wiederholungen, z. B. den genauen Bericht Marinellis über seine Sendung. Auch die zunächst auffällige Tatsache, daß der Dichter die Kenntnis Marinellis von dem Abenteuer des Prinzen in der Kirche mit keinem Wort motiviert hat, erklärt sich durch die hier gewählte Art des Aktanfangs ziemlich einfach; man kann annehmen, daß Marinelli durch den Prinzen selbst mit ein paar Worten gleich zu Beginn des Gesprächs davon unterrichtet worden ist.

Der Hohn des Prinzen über die Untätigkeit Marinellis („Als ob er etwas getan hätte! . . . Wenn Sie das zu machen wüßten, so würden Sie nicht erst lange davon schwatzen“) und seine Versicherung, daß er für den Ausgang und selbst für etwaige Unglücksfälle niemanden verantwortlich mache, machen den Prinzen zum Mitschuldigen, wie bereits seine frühere Zustimmung in I, 6. Marinelli faßt ihn bei seinem fürstlichen Wort. („Nur vergessen Sie nicht, Prinz, wessen Sie mich eben versichert. — Ich habe nochmals Ihr Wort.“ Ein Höhepunkt.)

2. Auftritt. Der Ausgang des Überfalles durch eine Art von Teichoskopie vermittelt, die schon in Auftr. 1 gegen Ende einsetzt. — Marinellis diabolische Natur (er scheint ein Gewissen nicht zu kennen und vermag über

den von ihm veranlaßten Mord noch zu witzeln) tritt immer deutlicher heraus.

3. Auftritt. Der Prinz, soeben noch voll Hohn über Marinellis Tatenlosigkeit, fällt nun in das andere Extrem der Verzagtheit und zeigt sich als ein schwankendes Rohr, das Marinelli ganz nach seinem Willen bewegen kann. Zunächst muß der Prinz aus der Rolle des Zulassens in die der Mitwirkung übergeführt werden; dazu die Mahnung, nun die Kunst zu gefallen und zu überreden der Emilia gegenüber anzuwenden.

4. Auftritt. „Wenn sie ihn nicht selbst stürzen gesehen — und das muß sie wohl nicht, da sie so fortgeeilet." Dieser hastigen, in abgerissene Sätze gekleideten Überlegung Marinellis liegt etwa folgender Gedankengang zugrunde: „Wenn Emilia nicht den Grafen selbst hat fallen sehen, wenn sie also von seinem gewaltsamen Tod noch nichts weiß, so wollen wir sie schon bald beruhigen. Aber sie weiß offenbar noch nicht davon. Denn wenn sie den Grafen hätte fallen sehen, so würde sie gar nicht hier sein, weil sie dann sofort die Sorge um ihre eigne Rettung über der Sorge um den verwundeten Bräutigam vergessen hätte." Dieser vordeutige Hinweis auf die kopflose Flucht Emilias wird dann durch ihre eigenen Worte bestätigt.

5. Auftritt. Die lange Rede des Prinzen ist ein sogenannter *λόγος ἐσχηματισμένος*, eine Scheinrede, welche angeblich eine Entschuldigung enthalten soll für sein Verhalten am Morgen, in Wirklichkeit aber eine neue Erklärung seiner Liebe ist. Sie bildet die Höhe in diesem Akt und eine Höhe der ganzen Tragödie. (Auch nach G. Freytag, a. a. O. S. 112.) Die Höhe der Erklärung selbst wiederum liegt in den Worten: „So will ich doch einzig und allein von Ihrem Blick abhängen . . . Zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben." Die ganze Rede ist ein Meisterstück der Anlage und Durchführung. Eine dreifache Entschuldigung bahnt den Weg zu einem direkten Vorgehen in den Worten: „Zu entschuldigen höchstens." Die kunstvollste Berechnung liegt in den folgenden Sätzen, in denen wir diejenigen Stellen, denen ein Beben oder eine Miene der Abwehr von seiten der Emilia voraufgegangen sein wird, in [ ] setzen.

„Ich hätte Sie mit keinem Geständnisse (!) beunruhigen sollen, [von dem ich keinen Vorteil zu erwarten habe]. Auch ward ich durch die sprachlose Bestürzung, mit der Sie es anhörten (!) [oder vielmehr nicht anhörten], genugsam bestraft. Und könnt' ich schon diesen Zufall, der mir nochmals (!), [ehe alle meine Hoffnung auf ewig verschwindet] mir nochmals (!) das Glück Sie zu sehen und zu sprechen verschafft, könnt' ich schon diesen Zufall für den Wink eines günstigen Glückes (!) erklären, für den wunderbarsten Aufschub (!) [meiner endlichen Verurteilung] erklären, um nochmals (!) [um Gnade flehen zu dürfen]: so will ich doch (!!) [beben Sie nicht, mein Fräulein] einzig und allein von Ihrem Blicke abhangen. (!!) [Kein Wort, kein Seufzer soll Sie beleidigen.] — Nur kränke mich nicht Ihr Mißtrauen. Nur zweifeln Sie keinen Augenblick an der unumschränktesten Gewalt, die Sie über mich haben."

6. Auftritt. Einblick in die Kampfesweise des voraufgegangenen Kampfes. Der gemeine Marinelli hat nicht nur Banditen, sondern auch seine Bedienten zu dem Bubenstück gedungen. Es wird sodann die Kampfesweise (Taktik) für den bevorstehenden Kampf durch Marinelli festgestellt; er verachtet seinen Gegner, ja er hofft, die eitle Mutter als „etwas von einer Schwiegermutter des Prinzen" auf seine Seite zu bringen.

7. Auftritt. Battista: „der ehrliche Mann" (ebenso nannte ihn auch Emilia in Auftr. 4) erweist sich als einen trefflichen Schüler Marinellis; seine witzelnde Äußerung („sie könnte in dem Schoße der Seligkeit nicht aufgehobener sein") zeigt, wie sich unter dem Einfluß der höfischen Vorbilder die sittliche Fäulnis von den oberen Schichten auch bis in die niedersten hineingefressen hat.

8. Auftritt. Eine Wiederkennung. Claudia erkennt Marinelli und durchschaut mit einem Blick, wenn auch noch nicht ganz, die Sachlage. Kämpferstellung beider. Marinelli täuscht sich in der Claudia; diese ist ihm überlegen durch die sittliche Kraft einer tödlich beleidigten Mutter, durch den Mut „einer Löwin, der man die Jungen geraubt". Zweifache Reihe ihrer Beweismittel, Folgerungen und Anklagen, die erste in der Voraussetzung, es habe sich nur um die Beseitigung Appianis durch Marinelli als seinen Feind gehandelt: der Wortwechsel Marinellis am Morgen; das letzte Wort des sterbenden Grafen, die Räuber seien durch Marinelli erkaufte Mörder; — die zweite nach der Eröffnung, daß der Prinz um die Emilia beschäftigt sei: der Beginn des Bubenstückes in der Kirche; Marinelli selbst der Mörder im Dienste fremder Lust; Marinelli ein Abschaum aller Mörder, ein Kuppler (Höhepunkt).

Die Fragen Claudias an Marinelli („Sie waren es ja — nicht? der den Grafen diesen Morgen in meinem Hause aufsuchte? ... und Marinelli heißen Sie?") erscheinen zunächst befremdlich, namentlich wenn man damit die Raschheit vergleicht, mit der sich Emilia in Auftr. 4 gegenüber dem Kammerherrn zurechtfindet, und aus der man doch auf eine ältere Bekanntschaft schließen muß. Die Fragen der Claudia erklären sich aber ungezwungen, wenn man die Erregung berücksichtigt, in der sich die Frau befindet, und ferner den Zweck, den sie damit verfolgt: sie mißtraut sich selbst und will sich durch die Frage noch einmal vergewissern, daß keine Täuschung möglich ist, ehe sie ihm die schwere Anklage des Mordes ins Gesicht schleudert.

c) Übersicht.

Leicht lösen sich als besondere Szenengruppen heraus: die Ausgangsszenen 6—8 (Gruppe III); ein Kernstück Auftr. 3—5 (Gruppe II) und die Gruppe der Eingangsszenen 1 und 2 (Gruppe I). Gruppe I und II führen die Handlung B (Prinz und Marinelli s. o. S. 107) weiter; diese wird nunmehr zur Haupthandlung. Mit Gruppe III tritt die Handlung A (Claudia, Odoardo) herein; sie wird nunmehr zur Gegenhandlung. — Die Gruppe I bildet die Exposition zu dem ganzen Aufzug; in Gruppe II und zwar in Auftr. 5 (Erklärung des Prinzen) liegt die Höhe

des Aufzuges und der ganzen Dichtung. Die Höhe liegt genau in der Mitte nicht nur dieses Aufzuges, sondern des ganzen Dramas überhaupt. Mit Gruppe III beginnt die Reihe hemmender (retardierender) Momente, die bestimmt sind, in steter Steigerung die Pläne Marinellis zu kreuzen und zu vereiteln (Ankunft der Mutter, der Orsina, des Odoardo).

I. Szenengruppe. Eingangsszenen. (Auftr. 1 u. 2.)

Marinelli berichtet dem Prinzen über den Ausgang seines ersten Anschlages. Daran schließt sich unmittelbar, als eine unsichtbare Handlung hereinragend, die Ausführung des zweiten Anschlages (die gewaltsame Entführung Emilias). Auf die dramatische Bewegung der Vorbereitungen folgt die der Taten; eine fertige Tatsache verhängnisvollster Art liegt vor, die, weil sie nicht ungeschehen gemacht werden kann, unaufhaltsam vorwärts treibt.

II. Szenengruppe. Das Kernstück. (Auftr. 3—5.)

Das Verhältnis der Szenen ist das einer Steigerung: Ankündigung der Emilia (Auftr. 3); sie erscheint zunächst mit Battista, ihrem „Retter", sodann auch Marinelli (Auftr. 4) und schließlich der Prinz (Auftr. 5).

III. Szenengruppe. (Auftr. 6—8.)

Umschlag (Peripetie) nach dem scheinbaren Siege des Prinzen. Eintritt des ersten hemmenden Elements mit der Dazwischenkunft der Mutter und zugleich erstes Stadium in dem folgenden, von Marinelli nun persönlich zu führenden Kampfe: Marinelli und die Mutter. Das Verhältnis wiederum wie in Gruppe II.: Ankündigung der Mutter (6. Auftr.); die Mutter und Battista (7. Auftr.); die Mutter und Marinelli (8. Auftr.).

Gesamteindruck: die moralische Bloßstellung des entlarvten Marinelli. Da sie aber unter vier Augen stattfindet, so hat sie eine Wirkung nur insofern, als dieser nun der eigenen Selbsterhaltung wegen zum Äußersten getrieben wird. Die Handlung C (selbständige Einmischung des Prinzen) und ihre verhängnisvollen Folgen ragen hinein. Jene Einmischung vor allem hat die Entdeckung der Täter und die Aufdeckung ihrer Beweggründe herbeigeführt. Grundlegung für die weitere Benutzung dieses Umstandes in IV, 1.

Mit dieser Aufdeckung des Zusammenhangs durch die Mutter scheint das Bubenstück zerstört zu sein, der Mund Appianis, der zum Ankläger werden konnte, ist für immer geschlossen, Claudia hat ihre Tochter wiedergefunden, die Handlung scheint zu Ende zu sein. Wir würden als das Nächstliegende erwarten müssen, daß Emilia gerettet mit ihrer Mutter heimkehrt, dürfen uns anderseits aber sagen, daß eine nutzlose Hinmordung Appianis unmöglich der Ausgang der Tragödie sein könnte. So wird unsere Erwartung nur um so reger, wie es dem Dichter gelingen werde, in den Stillstand der dramatischen Handlung neuen Fluß zu bringen. (Ein gewiß berechneter Kunstgriff Lessings, der am Schluß des IV. Aufzuges und auch in der Minna von Barnhelm wiederkehrt.)

4. Aufzug.

a) Die Handlung.

Der Schauplatz ist derselbe wie im vorausgehenden Aufzug, und auch die Handlung knüpft mit ganz kurzer, nur minutenlanger Zwischenpause unmittelbar an das eben Geschehene an.

Der Prinz und hinter ihm Marinelli treten aus dem Zimmer, wo die Begegnung zwischen Emilia und ihrer Mutter stattgefunden hat. Sie haben der Begegnung als stumme Zuschauer beigewohnt und sich nun entfernt, um das Weitere zu besprechen. Der Prinz ist über das, was er da erlebt und gehört hat, bestürzt, während Marinelli sich belustigt stellt und das Erlebnis komisch zu nehmen sucht. Der Vorgang im Nebenzimmer hat sich selbst folgendermaßen abgespielt. Die erregte Claudia hat, wie in IV, 8 den Marinelli, sofort ohne Scheu auch den Prinzen mit einer Flut von Anklagen und Vorwürfen überschüttet und ihre Wut erst dann wenigstens etwas beherrscht, als ihr die Tochter, sei es infolge der ausgestandenen Aufregungen oder infolge der nun so schrecklich über sie hereinbrechenden Gewißheit ihrer Ahnungen, ohnmächtig in die Arme fiel. Marinelli sucht diese Tatsachen mit dem ihm eignen Geschick zu verdrehen, aber er findet diesmal keinen Glauben, sondern bringt im Gegenteil den Prinzen erst recht dadurch gegen sich auf. Dem Prinzen, der seit Marinellis Mitteilung von dem Anschlag (III, 1) unsicher zwischen Furcht und Hoffnung schwankte, schlägt jetzt infolge des Erlebten das Gewissen; er besinnt sich auf seine Fürstenstellung und verlangt Rechenschaft von Marinelli, namentlich bezüglich Appianis, dessen Ermordung ihm nach den Mitteilungen der Claudia nicht mehr zweifelhaft sein kann. Wie schwer ihm dies Verbrechen aufs Gewissen fällt, beweist nicht nur sein Versuch, die Schuld von sich abzuwälzen („Bei dem gerechten Gott! Ich bin unschuldig an diesem Blute usw."), sondern schon die Kunst, mit der er es zunächst vermeidet, die Tat als solche zu nennen („was ich lieber nicht gehört, nicht verstanden haben will"). Marinelli räumt die Tatsache ein, sucht es aber so hinzustellen, als ob die Ermordung gegen seinen Wunsch und ausdrücklichen Befehl durch die eigne Schuld des Grafen erfolgt sei, doch der Prinz durchschaut ihn und weist seine Rechtfertigung mit beißendem Spotte zurück. Erst als Marinelli eine Ehrenfrage daraus macht, als er an seinen noch unausgefochtenen Ehrenhandel mit dem Grafen erinnert und jeden weiteren Zweifel für eine Antastung seiner Ehre erklärt, lenkt der Prinz ein, nicht als ob er überzeugt wäre von Marinellis Unschuld, im Gegenteil, er läßt ihn noch wiederholt fühlen, daß er nicht überzeugt ist („Sie versichern es und ich glaub' es." — „Es sei so. Es ist so!"), aber er unterwirft sich der Darstellung Marinellis und macht sie sich gegen seine Überzeugung zu eigen, weil er fühlt, daß ihre Ablehnung zugleich die Entlassung, den Sturz Marinellis bedeuten müßte. Mit den Worten: „O, daß er noch lebte! Alles, alles in der Welt wollte ich drum geben — selbst die Gnade meines Prinzen, — diese unschätzbare, nie zu verscherzende Gnade — wollt' ich drum geben!" stellt Marinelli die Kabinettsfrage, und der Prinz

beugt sich; er kann den Diener nicht entbehren, jetzt weniger als je. Vieles wirkt dabei zusammen: Die Vollmacht, die er ihm gegeben (I, 6), sein fürstliches Wort, das er ihm nochmals verpfändet (III, 1) und der Gedanke, wie zuträglich gerade ihm dieser Mord ist. Das letzte ist ausschlaggebend; immer wieder kreisen die Gedanken des Prinzen um diesen Punkt, und mit kalter Berechnung, ohne mit einer Miene seinen Triumph über das Einlenken des Prinzen zu verraten, läßt Marinelli den Prinzen selbst das Fazit aus dem Anschlag ziehen. Dabei enthüllt sich der Charakter des Prinzen aufs neue in seiner ganzen Schwachheit. Er, der eben noch mit erhobenen Händen alle Blutschuld von sich zu wälzen trachtete, sinkt jetzt unter dem Einfluß Marinellis selbst zum Verbrecher herab („Topp! auch ich erschrecke vor einem kleinen Verbrechen nicht"). Und wieder ist es seine schrankenlose Selbstsucht, diese Gesinnung, die kein höheres Ziel kennt als das eigne Vergnügen, was ihn erniedrigt und mit Bewußtsein zum Spießgesellen des Mörders macht. Aus dieser Gesinnung heraus erfolgt dann die neue Anklage gegen Marinelli, daß er bei seinen Anstalten nicht klug und umsichtig genug zu Werke gegangen sei, sondern den Prinzen bloßgestellt habe. Diese Beschuldigung vermag Marinelli leicht zu entkräften, indem er dem Prinzen beweist, daß dieser selbst der Schuldige sei und durch den Schritt, den er heute morgen in der Kirche getan, das fein gesponnene Netz Marinellis zerrissen habe. Während der Prinz seine Unklugheit einsieht und verwünscht, vermag Marinelli seine Freude über den doppelten Sieg, den moralischen und intellektuellen, den er über den Prinzen davongetragen hat, nur mühsam zu beherrschen (1. Auftr.).

Da erscheint, ehe der Prinz zu weiterem Nachdenken Zeit findet, Battista und meldet die Gräfin Orsina. Der Prinz ist zunächst fassungslos, und dann, als er die Gefahr erkennt, die ihm und dem ganzen Anschlage von dieser Frau droht, einigt er sich vollends mit Marinelli, ja er liefert sich ihm so bedingungslos aus, daß er sich fast aufs neue vor ihm demütigt. Er steht dieser neuen Schwierigkeit hilflos, fast wie ein Kind gegenüber. In seiner brennenden Ungeduld nur von dem Wunsche beseelt, die Gräfin baldigst wieder los zu werden, läßt er sich ganz von Marinelli leiten. Dieser sieht in richtiger Kenntnis von Orsinas Charakter voraus, daß sie sich nicht wird abweisen lassen, und übernimmt es, sie zu empfangen und abzufertigen, während der Prinz sich in einen kleinen, nur durch eine Tapetentür abgetrennten Raum begibt, um dort die Unterredung mit anzuhören (2. Auftr.).

Zum dritten Male wiederholt sich (vgl. III, 4 u. 8) derselbe Zug: die Eintretende bemerkt den seitwärts stehenden Marinelli zunächst nicht. Auch bei Orsina ist das, wie bei Emilia und Claudia, mit der inneren Erregung motiviert, die hier von dem ungewöhnlichen Empfang veranlaßt wird an einem Ort, wo die Kurtisane bisher über ein Heer von Augendienern zu herrschen gewöhnt war. Als sie den Kammerherrn endlich bemerkt, begrüßt sie ihn sehr herablassend, und begegnet ihm auch im folgenden mit unverhohlener Geringschätzung. Marinelli vergilt gleiches mit gleichem, und doch äußert sich beidemal dieselbe Gesinnung sehr verschieden. Während sich die Orsina,

wohl nicht nur infolge ihres augenblicklich erregten Zustandes, sondern infolge ihrer sehr selbständigen, zur Emanzipation neigenden Charakteranlage, über alle Schranken sowohl der höfischen Etikette wie der Weiblichkeit überhaupt hinwegsetzt und ihrer Geringschätzung in derber burschikoser Rede Ausdruck gibt, wahrt Marinelli als der feine Hof- und Weltmann immer die Formen und läßt seine Gesinnung nur durch den kühl abweisenden Ton und die leicht mokante Behandlung in Wort und Blick merken. Dabei befindet er sich in der schwierigen Verteidigungsstellung. Es scheint, daß er der Gräfin gegenüber nach der Ermüdungstaktik verfährt, die er sich seinerzeit für Claudia zurechtgelegt hatte (III, 6: die beste Lunge erschöpft sich; auch sogar eine weibliche. Sie hören alle auf zu schreien, wenn sie nicht mehr können). Er läßt den Redestrom der Gräfin geduldig über sich ergehen und beschränkt sich im allgemeinen völlig auf die Abwehr: der Prinz wolle sie nicht sprechen; er habe ihren Brief nicht gelesen; nicht aus Verachtung. Auf diese Weise erfährt er, was ihm wissenswert ist: den Inhalt des Briefes, den Grund ihres Kommens — den Zweck aufzuklären, gelingt ihm trotz einer geschickten Zwischenbemerkung nicht — und ihre kurze Wahrnehmung von den Vorgängen im Schlosse. Am Ende enthüllt sich ihm ihr verzweifelter Seelenzustand aufs neue (vgl. I, 7) in tiefsinnigen wirren Reflexionen über alle möglichen Dinge, doch tritt aus dem bunten Durcheinander allmählich ein Gedanke immer deutlicher heraus, daß es nicht Zufall sei, wenn sie den Prinzen heute hier antreffe, sondern göttliche Fügung: „Sie sehen, wir sollen uns sprechen, wir müssen uns sprechen" (3. Auftr.).

In diesem Augenblicke erscheint unvermutet der Prinz. Er hat in dem kleinen Raume wie auf Kohlen gestanden; nun, da der ungebetene Gast noch immer keine Anstalten macht, sich zu entfernen, kann er seine Ungeduld nicht länger zügeln und denkt auf seine Art Marinelli zu Hilfe zu kommen. Die kurze Szene ist in ihrer „epigrammatischen Knappheit" außerordentlich eindrucksvoll, wie er quer durch den Saal geht und „ohne sich im Reden aufzuhalten", mit ein paar unbedeutenden und doch vielsagenden Worten der Gräfin zum Bewußtsein bringt, daß ihre Rolle hier ausgespielt ist (4. Auftr.).

Die Wirkung auf die Gräfin ist wunderbar. Schon überrascht von dem unerwarteten Erscheinen des Prinzen, das ihren eben beteuerten Glauben an die Fügung der Vorsehung so seltsam bestätigt, hat sie fassungslos die frostigen Worte des Prinzen mit angehört und steht, von dem Eindruck überwältigt, auch nach dem Abgang des Prinzen „wie betäubt", so daß Marinelli sie aus ihren Gedanken reißen muß. Gegenüber dieser höfisch-glatten Gewandtheit ist sie mit ihrem ehrlichen Gefühl hilflos. Sie kann es nicht fassen, daß dies das Ende sein soll, und klammert sich mit aller Macht an die schalen Trostgründe, mit denen sie der Prinz abgespeist hat, obwohl sie deren Nichtigkeit durchschaut. Daher ist sie auch bereit, den Wunsch des Prinzen zu erfüllen und zu gehen, nur sucht sie nach einem Vorwand, der ihrer künstlichen Selbsttäuschung zu Hilfe kommt, und bittet Marinelli um eine Angabe über die Gäste, die den Prinzen angeblich an ihrem Empfang hindern, je lügenhafter und übertriebener, um so besser, denn um so leichter

wird sie damit ihren Abgang vor sich selbst rechtfertigen können. Es ist eine tragische Ironie, daß Marinelli, hier direkt um eine Lüge angegangen, diesmal ausnahmsweise die Wahrheit sagt und damit sich selbst untreu, seinem Anschlag den letzten entscheidenden Stoß versetzt. Kaum hat er den Namen der Emilia genannt, so ist die Gräfin wie umgewandelt. Daß Emilia die Braut Appianis war, wußte sie nicht, konnte sie bei ihrer längeren Abwesenheit von der Stadt und bei den still betriebenen Vorbereitungen zur Hochzeit kaum wissen. Dagegen weiß sie durch ihre Späher, daß der Prinz heute morgen mit Emilia in der Kirche ein langes und ein breites gesprochen, und sofort übersieht sie den ganzen Anschlag. Zugleich erkennt sie mit den Augen des liebenden und zurückgesetzten Weibes, wie tief diese neue Liebe des Prinzen für Emilia sein muß, daß er sogar vor einem Morde nicht zurückschreckt; sie fühlt, danach ist für sie selbst nichts mehr zu hoffen, und infolgedessen verwandelt sich ihre eben noch gezeigte unterwürfige Demut in wilde Rachsucht: sie will sich an dem Ungetreuen rächen, indem sie seine Mordtat auf dem Markte ausschreit, und damit ihn und die Nebenbuhlerin moralisch vernichten. Mit diesem Entschluß ist sie im Begriff davon zu stürmen (5. Auftr.).

An der Tür trifft sie den ihr unbekannten Odoardo, und in weiblicher Neugier, zugleich von einer unbestimmten Ahnung getrieben, verzögert sie ihren Abgang. Marinelli hat den Eintritt Odoardos, der unangemeldet, also offenbar schneller als der Diener hereinkommt, zunächst gar nicht bemerkt. Unter der Wucht von Orsinas triumphierender Siegesfreude steht er jetzt seinerseits wie betäubt; er legt auch dem Abgang der Orsina nichts in den Weg, froh, daß er sie nur endlich los wird, das andere wird sich schon einrichten lassen; da erst wird er mit Schrecken Odoardos gewahr. An den ersten Worten Odoardos zu Marinelli erkennt schon Orsina, wer da gekommen ist, und ändert umkehrend ihren Plan. Eine bessere Gelegenheit, ihre Rache sofort ins Werk zu setzen, könnte ihr nicht geboten werden. Odoardo hat durch einen Bedienten, vermutlich Pirro, die Nachricht von dem Überfall erhalten und verlangt nun ungestüm nach Frau und Tochter. Marinelli gerät in eine schwierige Lage. Den Odoardo einfach hineinzuführen, wäre peinlich für den Prinzen und gefährlich für den Erfolg des Anschlags. Es kommt alles darauf an, die Familie Galotti möglichst untereinander getrennt zu halten, zum mindesten aber vorher erst den Prinzen über das Weitere zu verständigen. Daher die Entschuldigung, daß er den Oberst erst beim Prinzen melden müsse. Nicht minder gefährlich ist es aber auch bei der Rachsucht der beleidigten Orsina, Odoardo solange mit ihr allein zu lassen. Daher versucht er die Orsina vorher ziemlich gewaltsam zu entfernen, aber ohne Glück; gegenüber der elementaren Rücksichtslosigkeit ihrer Leidenschaft sind seine höfischen Künste vergebens, und er gibt den ungleichen Kampf auf. Er ist klug genug, vorherzusehen, was kommen wird, und sucht die Mitteilungen der Orsina dadurch im voraus abzuschwächen, daß er den Obersten leise auf die geistige Unzurechnungsfähigkeit der Gräfin aufmerksam macht (6. Auftr.).

Ein paar Augenblicke stehen sich die beiden schweigend gegenüber, dann geht die Orsina mit Klugheit und Umsicht an die Ausführung ihrer Rache. Sie befindet sich dabei in dem Vorteil, daß sie ziemlich genau orientiert ist, während Odoarda nicht weiß, wen er vor sich hat! Zunächst gilt es, das Mißtrauen zu beseitigen, das Marinelli durch seine leise Bemerkung hervorgerufen, dessen Grund sie nicht kennt, das sie aber in dem flüchtig musternden Blicke Odoardos liest. Sie überwindet es durch den ehrlich teilnehmenden, herzgewinnenden Ton, mit dem sie eine verwandte Saite in Odoardos gerader Natur anschlägt. Bald ist sie auch hinter Marinellis geheimnisvolle Warnung selbst gekommen, und sie ist klug genug, ihr eine gewisse bedingte Wahrheit nicht abzusprechen. Nun hat sie freie Bahn und flößt tropfenweise ihr Gift dem unglücklichen Vater ein: Appianis Tod, das künftige Schicksal der Tochter, das Gespräch in der Kirche, das mutmaßliche Einverständnis der Tochter bei der Entführung und dem Meuchelmord. Wie Peitschenschläge treffen diese Mitteilungen den Vater, bis dieser am Ende wie ein verwundetes Tier stampft und aufschäumt. Vergeblich sucht er nach einer Waffe, um den Räuber seiner Ehre und seiner Tochter zu strafen, und wieder tritt Orsina helfend ein, indem sie ihm hastig ihren Dolch zusteckt, den sie als Werkzeug ihrer ursprünglich ganz anders geplanten Rache mitgebracht hat. Mit einem Male enthüllt sich uns der letzte bisher sorgfältig gehütete Zweck ihres heutigen Besuchs: Rehabilitation oder Untergang. Ein besonderes Zusammentreffen von Umständen hat die Verwirklichung verhindert, dafür hofft sie sich nun zu entschädigen, indem sie den Mörder des bisher Geliebten, jetzt Gehaßten waffnet. Nun endlich, nachdem sie ihr Ziel so weit erreicht, hält sie den Augenblick für gekommen, ihr bisher klug gewahrtes Inkognito vor ihrem Partner zu lüften („Kennen Sie mich? Ich bin Orsina; die betrogene, verlassene Orsina“). Hätte sie das früher getan, hätte Odoardo gleich gewußt, aus welcher schmutzig trüben Quelle die neue Weisheit ihm zufließt, so würde das Gift sicherlich nicht solche Wirkung getan haben. Auch jetzt noch mag dem Odoardo bei dem Namen Orsina ein Zweifel kommen, aber es ist zu spät, das Gift sitzt bereits im Blut, und während er in finsteren Gedanken vor sich hinbrütet, sieht Orsina, in ihrem dämonischen Hasse selbst zur Furie emporwachsend, schon das Bild des von den Furien hingemordeten Verführers (8. Auftr.).

Wir erwarten schon längst Marinelli zurück. Statt seiner erscheint Claudia, zögernd, Umschau haltend, und als sie Odoardo erblickt, fliegt sie freudig erregt auf ihn zu. Wir sehen daraus deutlich: Die Meldung ist für Marinelli nur ein Vorwand gewesen, um Odoardo hinzuhalten und erst das Weitere mit dem Prinzen zu besprechen. Marinelli hat den Prinzen in Gegenwart der beiden Frauen in eine Ecke oder Fensternische gezogen und ihm von dem neuen Eindringling berichtet; durch ihre erschrockenen Mienen und ihr Tuscheln ist Claudia aufmerksam geworden; sie hat den Zusammenhang erraten und sich davongeschlichen, um Odoardo zu suchen. Odoardo reißt sich bei dem Anblick seiner Gattin mühsam zusammen und läßt sich von ihr zunächst die Angaben der Orsina über den Tod des Grafen und

das Gespräch in der Messe bestätigen. Auch über den für ihn schrecklichsten Punkt, ob seine Tochter im Einverständnis mit dem Prinzen gehandelt hat, sucht er Gewißheit durch einige Fragen zu bekommen, ohne jedoch eine Anschuldigung seines Kindes auszusprechen. Claudia antwortet beruhigend, indem sie zugleich die beste Charakteristik Emilias gibt („Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste ihres Geschlechtes. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt“). Indem sie die Kälte hervorhebt, mit der Emilia in ihrer schwierigen Lage den Prinzen behandelt, mahnt sie doch zu baldigem Weggang und treibt Odoardo dadurch zu einem Entschlusse. Er macht seine Frau mit seiner „Wohltäterin“ Orsina bekannt, einer „Dame von großem Verstande“, wie er als Replik auf die Anschuldigung des Wahnwitzes bemerkt, und schickt Claudia sehr gegen ihren Willen im Wagen der Orsina mit in die Stadt, damit sie ihm den eignen Wagen herausschicke. Grund: Emilia soll nicht wieder nach Guastalla, sondern nach Sabionetta, außer Landes. Das ist jedoch nur Vorwand. Sabionetta ließe sich, wenigstens für die Damen, auch im Wagen der Orsina erreichen, wenn schon Odoardo deren Gefälligkeit in Anspruch nimmt. Der wahre Grund ist: Odoardo will Claudia und mit ihr auch die Orsina entfernen, um sich freie Bahn für sein Handeln zu schaffen, über dessen letztes Ziel er sich selbst noch nicht völlig im klaren ist (8. Auftr.).

Wiederum wie oben zu Ende von Aufzug III scheint die Tragödie einem ruhigen Ausgang sich zu nähern. Emilia wird abgeholt und von ihrem Vater in das Elternhaus zurückgeleitet werden — diese Entwickelung erwartet auch Marinelli in V, 1 — und vielleicht nur eine erregte Aussprache des Vaters mit dem Prinzen voraufgehen. Aber wir fühlen anderseits, daß so viel aufgehäufte Gluten der Leidenschaft in Odoardo nicht still verglimmen, sich vielmehr in irgendeiner Weise gegen den Prinzen ergießen werden, daß vor allem aber auch Emilias innere Stellung zu so erschütternden Erlebnissen klargelegt werden muß. Daher ist man von neuem in Erwartung auf das Kommende gerichtet, die durch den Umstand, daß der Kreis der handelnden Personen sich so gelichtet hat und nur noch die großen Gegner Marinelli und Odoardo, sowie der Prinz und Emilia sich unmittelbar gegenüberstehen, gesteigert wird. So bereitet Odoardos doppelsinniges Schlußwort: „Sie werden von mir hören“ auf neue Erschütterungen vor.

b) Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.

1. Auftritt. Die dritte große Szene zwischen Marinelli und dem Prinzen, und als solche ein ebenbürtiges Gegenstück zu I, 6 und III, 1.

2. Auftritt. Es ist charakteristisch, daß der Diener die Orsina nur als „die Gräfin“ ohne Namenszusatz meldet, ein Zeichen, wie lebendig in der Umgebung des Prinzen noch die Erinnerung an die vor kurzem allmächtige und nun gefallene Fürstengeliebte ist. Für den Prinzen dagegen ist sie bereits so völlig tot, daß er fragen kann: „Die Gräfin? was für eine Gräfin?“ Und doch regt sich in ihm sofort das Gewissen: „Sollte sie wohl

auf Kundschaft? Sollte sie wohl schon etwas vernommen haben?" — M.: „Diese anderen Dinge sind getan. Fassen Sie doch Mut! Was noch fehlt, kommt sicherlich von selbst." Aus dem sieghaftesten Gefühl vollster Sicherheit heraus gesprochen und doch ein doppelsinniges Wort von erschütternder tragischer Ironie.

3. Auftritt. Unser Hauptinteresse wendet sich der Orsina zu, deren Charakteristik in dieser und den folgenden Szenen zum Abschluß gebracht wird. Die Schilderung in I, 4 und 6 und die Vorbereitung ihres Eingreifens in I, 1 und 6 hatten bereits unsere Erwartung ungewöhnlich rege gemacht. Ein Seitenstück und Gegensatz zur Emilia, und anscheinend bestimmt, mit dieser in einen Kampf um die Liebe des Prinzen einzutreten, schreitet sie infolge der wunderbaren Verschlingung der Umstände in Wirklichkeit zu ihrer Rettung ein. M.: „O weh, wie wahr ist es, was ich fürchtete", und „Gräfin, sind Sie ganz von Sinnen?" Anknüpfung an eine frühere Bemerkung in I, 6. Vorbereitung auf die spätere diabolische Verwendung dieses Motivs in IV, 6 f.

4. Auftritt. Auf die Feinheit dieser Szene hat neuerdings Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke, S. 83) hingewiesen: „Namentlich in IV, 4 kommt diese vornehme glänzende Erscheinung (des Prinzen) in einer Handlung von epigrammatischer Kürze zur Anschauung."

5. Auftritt. Die steigende Reihe der Frage Orsinas „Emilia Galotti?" (viermalige Wiederholung) ist Seitenstück zu der Fragenreihe des Prinzen in I, 6. — O.: „Mit dieser Emilia Galotti hat der Prinz heute morgen in der Halle bei den Dominikanern ein langes und breites gesprochen . . . Das haben meine Kundschafter gesehen. Sie haben auch gehört, was er mit ihr gesprochen." So hat die Furcht der Emilia, durch offene Zurückweisung des Prinzen die Aufmerksamkeit der Vorübergehenden auf sich zu ziehen, sie nicht vor Mißdeutungen bewahren können.

6. Auftritt. Ein Bedienter hat dem Odoardo die Botschaft von der Gefährdung der Seinigen gebracht; es ist Pirro. Verwendung des früheren Motivs in II, 3 „Du reitest vorauf. Reite doch, reite;" (s. oben S. 112). — M.: „So gnädig der Prinz sich gegen Ihre Gemahlin und Tochter bezeigt: — es sind Damen — wird darum auch Ihr unvermuteter Anblick ihm gelegen sein?" Bewußte, diabolische, nur dem Odoardo nicht verständliche Ironie. — Die naheliegende Frage, warum Marinelli nicht einem Diener geschellt und den Odoardo durch diesen habe melden lassen, erledigt sich durch die aus dem Folgenden hervortretende Tatsache, daß es Marinelli mit der Meldung selbst nicht ernst war, daß er sie nur als Vorwand benutzte, um Odoardo hinzuhalten und indessen mit dem Prinzen das Weitere zu erwägen. Es liegt also hier keine Kurzsichtigkeit Marinellis vor, sondern er wählt in seiner schwierigen Lage mit Bedacht das nach seiner Meinung kleinere Übel, wenn er Odoardo mit der wissenden Orsina allein läßt. Erfahren würde es Odoardo doch, da ja auch Claudia und Emilia die Intrige durchschauten. Dadurch, daß Marinelli die Orsina als unzurechnungs-

fähig hinstellt, sichert er sich außerdem die Möglichkeit, sie jederzeit zu desavouieren.

7. Auftritt. Orsina und Odoardo. Das Unglück „kettet sie aneinander", und zwischen ihnen steht „das unglückliche Kind". Odoardo erscheint der Orsina wie ein „Vater"; diese wird jenem im Verlauf der Unterredung, auch nachdem er erfahren hat, wen er vor sich hat, und daß sie „die Rache des Lasters" vertritt, „zu einer Freundin und Wohltäterin". Wir sollen, ehe wir den Vater als den Mörder der eigenen geliebten Tochter kennen lernen, recht inne werden, daß der, der uns als ein zärtlicher Familienvater bereits bekannt ist (s. II, 3 und 4), auch auf andere den Eindruck väterlicher Güte macht. Aber „Schmerz und Wut" der Orsina gehen auf Odoardo über und bleiben, als die Gräfin scheidet, als ein verhängnisvolles Erbe in ihm zurück. — Abschluß der Charakteristik der Orsina. Grundzug: dämonische Leidenschaft eines in Wut und Schmerz aufgelösten Weibes. „Was Orsina sagt und tut, entsprießt dem üppigen Boden eines tiefen, vernichtenden, mit grausamem Räsonnement in den Eingeweiden wühlenden Schmerzes. Wehmut und Verzweiflung, Liebe und eifersüchtiger Haß, Mitleid und Rachgier, Sinnlichkeit und zersetzendes Grübeln, alles predigt diesen Schmerz einer Verstoßenen. Dieser Schmerz lehrt sie den Hohn, die bohrende Dialektik, die anschwellende Redeflut der Leidenschaft, die elegische Abschweifung, das spitze Epigramm, kurz die ganze Fülle von Tönen, die sie sprungweis anschlägt. Dieser Schmerz macht sie zur Philosophin, zur Sibylle, zur Mänade. Mitten im Reden preßt sie ihre Hände gegen die fieberheiße Stirn und stöhnt: ‚Mein Kopf, mein armer Kopf!' Schon schlägt der Wahnsinn düstere Fittiche um dieses stolze Haupt, aber ein halber Wahnsinn voll Klarheit in Einem Gedanken, daß, wenn die Liebe stirbt, die Rache als Trösterin aufsteigt." (E. Schmidt a. a. O. S. 205.)

8. Auftritt. Erstes Wiedersehen der Gatten nach dem Idyll II, 2 und 4. Die Begrüßung Odoardos: „Unser Beschützer, unser Retter!" so natürlich in diesem Augenblick, wird zum Ausdruck tragischer Ironie, wenn wir an den Ausgang der Tragödie denken. Die steigende Reihe von Versicherungen der Schuldlosigkeit in den Worten der Claudia („wir sind unschuldig. Ich bin unschuldig, deine Tochter ist unschuldig. Unschuldig, in allem unschuldig!") klingt in unser Ohr wie leise Anklage nach dem Wort: qui s'excuse, s'accuse. — Zugleich letzter Abschied der Mutter von der Tochter („ich trenne mich ungern von dem Kinde") und von dem Gatten vor der grausen Katastrophe („bleibt der Vater nicht in der Nähe?"). Doppelsinnig mit der Wirkung einer tragischen Ironie. Wohl bleibt er ihr allzunahe, nachdem er früher ihr zum Verderben nicht hatte nahe bleiben wollen. Vgl. oben S. 113.

c) Übersicht.

Zunächst scheinbarer Stillstand der Handlung B; sodann neue Verwickelung durch die Dazwischenkunft der Orsina und Odoardos. Die Handlung D tritt wirkend ein; die Gegenhandlung liegt nach der schon

früher (S. 122) bezeichneten Umkehrung der Verhältnisse in den Händen Odoardos und wird verstärkt durch das Eingreifen der Orsina. Scheinbare Verwickelung und neue Zerstörung der Intrige Marinellis. Leicht lösen sich als besondere Szenengruppen heraus: 3.—5. Auftr. Orsinas Eintritt in die Handlung (Gr. II); 6.—8. Auftr. Odoardos Eintritt in die Handlung (Gr. III) und 1. u. 2. Auftr. Exposition zu dem ganzen Akt (Gr. I). Die Höhe liegt im 7. Auftr. (Wiedererkennung der Orsina durch Odoardo und die Auslieferung des verhängnisvollen Dolches an diesen.)

I. Szenengruppe. (1. u. 2. Auftr.)

Der Prinz und Marinelli. Zunächst Verbindung mit der voraufgehenden Handlung. Bericht über die Vorgänge bei dem Wiedersehen von Mutter und Tochter. Der Prinz macht Miene, sich über Marinelli anklagend zu erheben, verfällt diesem aber aufs neue. Durch die Meldung der Gräfin Orsina gerät dann die Handlung aus dem scheinbaren Stillstand in vollen Fluß.

II. Szenengruppe. (3.—5. Auftr.)

Dazwischenkunft der Orsina (zweites hemmendes Moment). In dieser Gruppe ist der 4. Auftr. Zwischenszene (die Einmischung des Prinzen, vorbereitet am Schluß vom 2. Auftr.); der 3. u. 5. Auftr. stehen untereinander im Verhältnis einer Steigerung und sind ein Seitenstück zu III, 8.

Da die Orsina das selbständige Vorgehen des Prinzen in der Kirche (Handlung C) durch ihre Kundschafter überwacht hat, so verflechten sich in dieser Szenengruppe die Handlungen B und D mit C.

III. Szenengruppe. (6.—8. Auftr.)

6. Auftr. eine Übergangs- und Eingangsszene; 7. Auftr. Hauptszene; 8. Auftr. Ausgangsszene.

Eintreffen des Vaters (drittes retardierendes Moment). Einweihung Odoardos in das Bubenstück und Auslieferung des Mordwerkzeuges durch die racheburstige Gräfin. Entfernung Claudias und anscheinende Sicherung der Emilia vor äußerer Gefahr durch Zurückbleiben des Vaters, ihres natürlichen Beschützers.

5. Aufzug.

a) Die Handlung.

Zum dritten Male derselbe Schauplatz (wie in III und IV), und wieder knüpft die Handlung fast unmittelbar an die letzte Szene des vorigen Aufzugs an, wieder liegen nur ein paar Minuten zwischen dem Fallen und Aufziehen des Vorhangs.

Marinelli und der Prinz beobachten durchs Fenster den alten Galotti, der die Gräfin und seine Gattin bis an den Wagen geleitet hat (IV, 8) und

nun unter den Bogengängen des Schloßparkes auf und nieder geht, um seine Gedanken zu sammeln und sich über seine nächsten Schritte klar zu werden. Marinelli scheint durch Battista über das zuletzt Vorgefallene bereits im wesentlichen verständigt worden zu sein. Er hat auch jetzt noch seine Siegeszuversicht nicht verloren und glaubt noch an ein Gelingen seines Planes. Anders der Prinz; er sieht schärfer und beurteilt Odoardo richtiger, wenn er vermutet, der alte Galotti werde versuchen seine Tochter hier mit Anstand fortzubringen und dann in einem fremden Kloster den weiteren Nachstellungen entziehen. Bei dem Gedanken an einen derartigen Ausgang der Intrige fällt ihm aufs neue die Ermordung Appianis aufs Gewissen, und er kann es sich nicht versagen, Marinelli an das Vergebliche dieses kostbaren Opfers zu erinnern. Marinelli muß den Scharfblick des Prinzen anerkennen, aber nach kurzem Besinnen hat er ein neues Mittel gefunden, durch das dem alten Galotti auch diese Möglichkeit, den Willen des Machthabers zu durchkreuzen, genommen werden soll. Da Odoardo jetzt im Begriff steht hereinzukommen, ziehen sich die beiden in das anstoßende Gemach zurück, um dort ihre Beratung fortzusetzen, und wir bleiben wegen dieses Mittels im ungewissen. Unsere Sorge um Emilia wächst dadurch aufs neue, denn daß es nichts Harmloses ist, daran zweifeln wir so wenig wie der Prinz, trotz Marinellis Versicherung: „Das Unschuldigste von der Welt!" (1. Auftr.).

Odoardo ist erstaunt, das Zimmer leer zu finden. Er durfte erwarten, daß Marinelli endlich zurückgekommen sei, ihn zum Prinzen zu führen (IV, 6). Aber er beruhigt sich selbst: „Gut, ich soll noch kälter werden. Es ist mein Glück." Und nun wiederholt er sich noch einmal kurz das Ergebnis seiner bisherigen Überlegungen. In der Tat ist es ihm gelungen, das Netz, das ihm Orsina übergeworfen, mit kraftvoller Energie zu zerreißen. Er durchschaut die Absicht der Gräfin, „einer für Eifersucht Wahnwitzigen", und will sich nicht als Werkzeug ihrer Rache brauchen lassen. Er kommt als Retter, nicht als Rächer. Die Zweifel an der Tugend seiner Tochter, die die Orsina in ihm geweckt hat, sind niedergekämpft. Klar steht seine Vaterpflicht vor ihm, sein unglückliches Kind aus diesem Wirrsal herauszuführen. Dahinter müssen alle anderen Pflichten zurücktreten, auch die Rache für den ermordeten Appiani. Ist es nicht auch schon eine Vergeltung, wenn er den Mörder die Frucht seines Verbrechens nicht genießen läßt? Und zum Schluß jene großartige Vision, die, der Rachevision der Orsina (IV, 7) ebenbürtig, uns den von Begierden wie von Gewissensqualen zugleich gefolterten Mörder als einen modernen Tantalus zeigt (2. Auftr.).

Mit affektierter Eile hereintretend, gibt Marinelli dem Odoardo in vorwurfsvollem Tone zu verstehen, daß er und sogar der Prinz ihn bereits gesucht haben; auf diese Weise sucht er jedem Vorwurf wegen seines eigenen Ausbleibens vorzubeugen. Odoardo entschuldigt sich bedeutsamerweise mit dem pflichtmäßigen Geleit nicht seiner Gattin, sondern der Gräfin und gibt damit zu verstehen, daß ihn die Gräfin in der zu erwartenden Weise aufgeklärt habe. Einer näheren Auskunft weicht er jedoch aus, seine Bezeichnung der Gräfin als „die gute Dame!" ist vieldeutig und kann ebenso

von ihm wörtlich wie von Marinelli ironisch als Zustimmung zu dem IV, 6 geäußerten Zweifel an ihrem Verstand aufgefaßt werden. Dagegen teilt Odoardo dem Kammerherrn auf seine Frage bereitwillig die Heimkehr seiner Frau und den Zweck dieser eiligen Fahrt mit, ja sogar über die Pläne, die er mit Emilia hat, weiß ihm Marinelli bestimmte Andeutungen zu entlocken: „sie soll nicht mehr nach Guastalla". Als Marinelli merkt, daß der Entschluß des alten Galotti in diesem Punkte bereits feststeht, bereitet er ihn darauf vor, daß es nach seiner Meinung Gründe gäbe, die eine Rückkehr der Emilia nach Guastalla nötig machten, ohne sich aber näher darüber auszusprechen, vielmehr schiebt er die Entscheidung dem Prinzen zu und entfernt sich, um ihn zu holen (3. Auftr.).

Durch die Aussicht, daß man die Tochter möglicherweise entgegen seinem Willen aufs neue nach Guastalla zurückbringen, sie ihm vorenthalten wolle, steigert sich die mühsam verhaltene Erregung Odoardos aufs neue bis zum Entschluß, seinen väterlichen Willen nötigenfalls mit Gewalt durchzusetzen. Der ihm von der Orsina nahegelegte Gedanke des Fürstenmordes gewinnt noch einmal die Oberhand, aber das Motiv hat sich verschoben, nicht Rachegedanken sind es, die ihn jetzt treiben, sondern die Sorge um die Rettung der Tochter. Wenn alle anderen Mittel zu ihrer Rettung versagen, so bleibt doch noch das äußerste, Gewalt gegen Gewalt zu setzen. In seiner überhitzten Einbildungskraft versetzt er sich bereits in die Lage, durch einen wohlgezielten Dolchstoß den „kurzsichtigen Wüterich" zu beseitigen; die Hand am Dolche erwartet er ihn: „Komm an! Komm an!" Da kommt es ihm zum Bewußtsein, daß es ja noch nicht so weit ist, daß es sich ja zunächst nur um das Geschwätz einer Hofschranze handelt, daß sich vielleicht noch andere Mittel finden lassen, das Ansinnen abzulehnen. Aufs neue zwingt er sich selbst zur Ruhe, zum Abwarten, doch verrät er noch in seinen letzten Worten, daß er mit der Möglichkeit einer blutigen Lösung rechnet (4. Auftr.).

Von Marinelli gefolgt erscheint der Prinz und begrüßt mit gewinnender Liebenswürdigkeit seinen alten Gegner. Odoardo antwortet höflich, mit männlicher Geradheit. Bestimmt und mit treffender Begründung lehnt er das Anerbieten des Prinzen, Emilia selbst im Triumph nach der Stadt zu bringen, ab und beharrt auf seiner Absicht, Emilia mit sich auf sein Gut zu nehmen. Ja, er lüftet den Schleier von seinen Absichten noch weiter: „Entfernung aus der Welt, — ein Kloster — sobald als möglich." Obwohl diese Eröffnung für den Prinzen das Todesurteil aller seiner Hoffnungen bedeutet, beherrscht er sich doch in erstaunlicher Weise, und nach einigen vergeblichen Versuchen, die Absicht des Vaters zu erschüttern, fügt er sich anscheinend mit den Worten: „Doch allerdings: dem Vater hat niemand drein zu reden. Bringen Sie Ihre Tochter, Galotti, wohin Sie wollen." Dieses kluge Entgegenkommen von seiten des Prinzen wiegt den alten Galotti so in Sicherheit, daß er mit einem höhnischen „Nun mein Herr?" Marinelli an dessen vorhin getanen Einwand erinnert. Damit aber bietet er dem Intriganten die erwünschte Gelegenheit einzuschreiten, offenbar nach

einem vorher mit dem Prinzen vereinbarten Plane. An seine verlogene Rechtfertigung gegenüber Claudia (III, 8) anknüpfend, wirft sich Marinelli abermals zum Freund Appianis auf und verlangt als der von dem Ermordeten selbst bestellte Rächer strengste Untersuchung ohne Ansehen der Person. In seiner Dreistigkeit geht er so weit, zu behaupten, man habe den Verdacht, nicht Räuber, sondern ein begünstigter Nebenbuhler habe den Grafen angefallen. Odoardo ist diesen Ausführungen zunächst mit Staunen gefolgt; bald aber wandelt sich sein Staunen in Hohn und schließlich in Bitterkeit und Wut, als Marinelli fortfährt, das Gerücht gehe, der Nebenbuhler sei von Emilia begünstigt worden und darum müsse man Emilia in Guastalla darüber vernehmen. Der Prinz pflichtet Marinelli bei, und auch Odoardo muß, obwohl vor innerer Wut bebend, auf seine Absicht, die Tochter auf das Landgut zu bringen, verzichten, da ihm natürlich vor allem daran liegen muß, Emilia von diesem schrecklichen Verdacht, den ja auch die Orsina schon ausgesprochen, völlig gereinigt zu sehen; daher entringt sich ihm das Zugeständnis: „Ich will sie wieder zu ihrer Mutter bringen, und bis nicht die strengste Untersuchung sie freigesprochen, will ich selbst nicht aus Guastalla weichen." Aber damit zeigt sich Marinelli noch nicht zufrieden. Im Interesse einer unparteiischen Untersuchung verlangt er völlige Trennung der Emilia von ihren Eltern. Gegenüber einem solchen durch die Macht des Gesetzes geschützten Kindesraub steht Odoardo machtlos, er sieht sein Kind rettungslos verloren und schon greift er in seiner Verzweiflung nach dem Dolche, er wartet nur auf die Zustimmung des Prinzen zu Marinellis neuester Forderung, ja er drängt ihn förmlich dazu, um dann durch einen raschen Stoß diesem Spiel, das er durchschaut, ein Ende zu machen und seinem Kinde einen rettenden Ausweg aus dieser Verstrickung zu schaffen. Aber das entscheidende Wort des Prinzen fällt nicht. Der Prinz, die Erregung des Alten menschlich nachfühlend, tritt begütigend mit Wort und Gebärde auf ihn zu, und Odoardo zieht, aufs neue schwankend, die Hand von der Waffe zurück. Die Tröstung des Prinzen freilich, daß Emilia nicht in einen Kerker, sondern bis zum Abschluß der Untersuchung in die Familie des Kanzlers Grimaldi, des höchsten Beamten im Fürstentum, gebracht werden solle, jene selbe Familie, wo der Prinz ihre erste Bekanntschaft gemacht hat, — diese Tröstung ist viel mehr geeignet, seine Unruhe aufs neue zu erregen als zu beseitigen. Den tiefsten Kerker würde er diesem den höfischen Einflüssen offenen Hause für seine Tochter vorziehen, er bittet Marinelli, diesen seinen Wunsch zu unterstützen, um gleich darauf sich selbst wegen dieser Bitte auszuschelten. Seine Gedanken verwirren sich, seine Kraft erlahmt gegenüber dieser zielbewußten, sich mit dem Mantel der feinsten Gerechtigkeit umhüllenden Büberei, und die beiden höfischen Spießgesellen glauben sich bereits am Ziel. Mit huldvollen Worten verabschiedet sich der Prinz von Odoardo, um mit Marinelli Emilia, wie er es zu Eingang aussprach, nun doch noch „im Triumph" in die Stadt zurückzubringen; da erst kehrt Odoardo, dessen Gedanken während der letzten Rede zunächst ganz andere neue Wege gegangen sind, durch die Abschiedsworte ermuntert in

die Wirklichkeit zurück. Zermürbt fügt er sich in das Unabänderliche und bittet nur um eine letzte Unterredung mit seiner Tochter unter vier Augen. Arglos geht der Prinz darauf ein; durch die Nachgiebigkeit Odoardos getäuscht, meint er seiner bereits völlig sicher zu sein und sucht sich auch sein Herz zu gewinnen, indem er ihn zum Abschied durch den zukunftreichen Wunsch überrascht: „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Führer, mein Vater sein wollten" (5. Auftr.).

Es braucht ein paar Augenblicke, bis Odoardo den Sinn dieser Unglücksworte, die ihm sein und der Seinen Schicksal spiegeln, in ihrer vollen Bedeutung faßt, dann bricht er in ein grimmiges Lachen aus, dessen Widerhall ihn erst zum Bewußtsein seiner Situation zurückführt. Er fühlt: „Das Spiel geht zu Ende. So oder so!" Dunkle Andeutungen, die wir noch nicht zu enträtseln vermögen. Wir hören, er hat etwas Schweres, Großes vor, das er für seine Tochter tun will. Aber er zweifelt, ob sie es wert ist; der Same des Mißtrauens gegen die eigne Tochter, von der Orsina gesät, von Marinelli genährt, geht auf und hemmt seinen Entschluß. Ist es der alte, schon dreimal verworfene Plan des Fürstenmordes, der ihn wieder beschäftigt? Nein, es ist etwas anderes, Neues, etwas noch Gräßlicheres, das er sich selbst nicht einzugestehen wagt: „Da denk' ich so was; so was, was sich nur denken läßt". Er will auf und davon, will vor sich selbst, will vor seiner Tochter fliehen. Zu spät! Emilia erscheint, und wir harren in dumpfer Spannung, worauf diese dunklen Andeutungen hinaus wollen, in welcher Form das Gräßliche Ereignis werden wird (6. Auftr.).

Von dem unruhigen, aufs höchste erregten Wesen des Vaters sticht die matte resignierte Art der Tochter wirkungsvoll ab. Doch im Laufe des Gesprächs kehrt sich das Verhältnis um. Der Vater wird in dem Maße ruhig, als ihm das Verhalten der Tochter jeden Zweifel an ihrer Reinheit nimmt, und die Tochter wird immer erregter, je mehr sie das bisher nur halb geahnte Bubenstück gegen ihre eigne Person durchschaut und die ihrem freien Handeln gelegten Fesseln empfindet. Wir finden es bestätigt, was Claudia (IV, 8) ihrem Gatten mitteilte, daß Emilia vom Tode des Grafen noch nichts weiß, „daß sie es nur argwohnet, weil er nicht erscheinet". Was sie nun ergreift, ist weniger der Tod ihres Bräutigams selbst, als „warum er tot ist! warum!" — Sie denkt dabei weniger an ihr subjektives Verschulden, ihr Schweigen gegen Appiani über die Begegnung in der Kirche als an ihre objektive Schuld, daß der Prinz den Grafen um ihretwillen, um sich den Weg zu ihr frei zu machen, hat ermorden lassen; sie denkt vor allem an die Gefahren, die ihr noch daraus drohen. Das zeigt deutlich die Folgerung, die sie gleich darauf zieht: „Wenn der Graf tot ist, wenn er darum tot ist — darum! was verweilen wir noch hier? Lassen Sie uns fliehen, mein Vater!" Mit dem „Warum — darum" faßt Emilia kurz und verschleiernd vor dem gestrengen Vater zusammen, was ihr im Laufe dieses Tages wiederholt so überwältigend nahegetreten ist, das leidenschaftliche Gefühl des Prinzen für ihre Person. Bald muß sie erkennen, daß sie diesem gegenüber schutz- und wehrlos ist. Sie erfährt, daß sie von den Eltern ge-

trennt und den Grimaldis übergeben werden soll. Unter diesem Druck eines sie umklammernden, ehernen Schicksals erwacht in ihr der bisher niedergehaltene eigene Wille. Die Eltern, bisher ihre höchste Autorität, der sie sich willenlos, selbst gegen die bessere Stimme ihres Gewissens unterwarf, versagen und können ihr nicht mehr helfen, rettungslos sieht sie sich den Wünschen des Machthabers preisgegeben. In dieser höchsten Not nimmt sie entschlossen ihr Schicksal in ihre eignen Hände: „ich will doch sehen, wer mich hält, — wer mich zwingt —". Lieber das Äußerste, lieber sterben, als Gewalt leiden! Odoardo ist dieser Entwicklung erst lauernd, in noch verhaltenem Mißtrauen, dann freudig bewegt, im wiedergewonnenen Glauben an die Reinheit seines Kindes, immer aber anspornend, leise nachhelfend, gefolgt. Langsam beginnen wir seine Absicht zu begreifen. Gleichsam um die Festigkeit von Emilias Gesinnung zu prüfen und sie dabei noch auf die Möglichkeit eines andern Ausganges hinzuweisen, holt er den Dolch hervor und erzählt ihr, daß er schon einmal im Begriffe stand, ihn dem Machthaber und seinem Helfershelfer in das Herz zu stoßen. Aber Emilia beschwört den Vater, diesen Gedanken aufzugeben, und bittet selbst um die Waffe. Als sie sieht, wie der Vater schwankt, wie er jetzt, nachdem er bisher sie ermuntert, vor dem letzten gräßlichen Schritt zurückschreckt, da schlägt sie entschlossen alle seine Einwände zurück, indem sie, hellsichtig und in Erinnerung an ihren ersten Abend im Hause der Grimaldi, ihn an die Gewalt der Verführung mahnt, der selbst Heilige nicht anders zu entgehen wußten als durch den freiwilligen Tod. Schon im Begriff, die Waffe der Tochter zu reichen, muß er bei der Betrachtung der Unglückswaffe zurückdenken an die Unglückliche, die ihm diese Waffe in die Hand gedrückt, und abermals zieht er seine Hand zurück. Aber Emilia läßt nicht nach und auf ihre erneute inständige Bitte gibt er nach, zögernd, nur bedingt, nur um ihre Entschlossenheit bis zum äußersten zu prüfen: „wenn ich dir nun gebe — da!" und sofort den Dolch ihren Händen wieder entwindend, wie er sieht, daß ihr mit dem Tode Ernst ist. Darauf das seltsame Wort: „Sieh wie rasch! — Nein, das ist nicht für deine Hand", das bedeutsam an die letzten Worte vor Emilias Kommen erinnert: „Ah, er will meine Hand; er will sie". Wir verstehen schaudernd, und während er aufs neue in innerem Kampf zwischen Vaterliebe und heroischer Vaterpflicht verstummt, hat ihn auch Emilia verstanden. Indem sie ihn mahnend an die Tat des Virginius erinnert und zugleich mit schmerzlichem Bedauern hinzufügt „Solcher Väter gibt es heute keinen mehr!", stachelt sie durch diesen Vorwurf mangelnder Energie seine Entschlußkraft zum äußersten und leitet so selbst die väterliche Hand zum tödlichen Streich. Entsetzt zuckt der Vater nach der Tat zusammen, während Emilia dankbar seine Hände küßt (7. Auftr.).

Auf die höchste Gefühlsspannung am Ende des vorigen Auftrittes folgt bei dem Vater wie bei der sterbenden Tochter ein Zustand der Ruhe, der wirksam von dem Entsetzen absticht, mit dem der Prinz und Marinelli das Geschehene aufnehmen. Doch bald verstummen auch sie. Der edle Wettstreit zwischen Vater und Tochter über die Urheberschaft der zeugenlosen

Tat wird mit ruhig-innigem Tone geführt. Lautlos, bewegungslos hören die beiden Schuldigen mit zu. Erst als Emilia geendet hat, richtet sich Odoardo auf zu kurzer Abrechnung mit dem Machthaber, dann geht er, sich selbst ins Gefängnis zu liefern. Der Prinz, der für Odoardo kein Wort der Erwiderung gefunden, steht verzweifelnd und schuldbedrückt vor der Leiche der Geliebten. Endlich bricht er das Schweigen; mit harten Worten verbannt er den Helfershelfer auf ewig aus seiner Nähe, und während Marinelli sich zögernd entfernt, bleibt der Fürst in schmerzlicher Betrachtung über die Schwere seines Fürstenamtes allein mit der Toten zurück.

b) **Ergänzende Bemerkungen zu den einzelnen Szenen.**

2. Auftritt. Die prophetische Vision Odoardos von der Bestrafung des Prinzen soll uns ähnlich wie ihr Gegenstück, die Rachevision der Orsina, (IV, 7) in gewissem Sinne dafür entschädigen, daß der Prinz im Stücke selbst äußerlich straflos ausgeht. Unmerklich sollen wir daraus eine Vorstellung gewinnen, wie das Erlebte im Prinzen nachwirken und ihm die Lebensfreude vergällen wird.

3. Auftritt. Beachtenswert ist, wie schroff Odoardo gegenüber Marinelli seinem Willen Ausdruck gibt und sein väterliches Recht betont: „Sie soll nicht mehr nach Guastalla ... Sie soll mit mir ... Sie soll mit mir ... Sie soll, sie muß mit mir.“ Fünfmalige Wiederholung seines väterlichen Willens, der entschiedenste Ausdruck seines väterlichen Rechtes. Der Einspruch Marinellis trifft ihn an seiner empfindlichsten Stelle, seinem Unabhängigkeitsgefühl. In seinem Hause wenigstens hat er ein Recht unabhängig zu sein; die väterliche Gewalt (patria potestas) wird ihm doch niemand verkümmern dürfen!

5. Auftritt. Ganz anders verhält sich Odoardo zunächst dem Prinzen gegenüber: „Odoardo seinerseits wahrt, ohne seiner Würde etwas zu vergeben, die dem Gebieter gebührende Ehrfurcht: auch da, wo er seinen Wunsch und seine Gnade ablehnt, meidet er alle Schroffheit, diplomatisch weiß er seinen Einspruch in allgemeine Sentenzen zu kleiden. So erreicht er ohne Schwierigkeit die Zustimmung zu seiner Absicht, Emilia mit nach Sabionetta zu nehmen, — sie scheint gerettet“ (Kettner, S. 279). — Noch einmal zeigt uns der Dichter den Fürsten in dieser Szene von seiner liebenswürdig bestrickenden Seite, wie in I, 4 und IV, 4, einmal sogar mit genau derselben Wirkung wie IV, 4 (Entwaffnung des Gegners, dort der Orsina, hier Odoardos). — Die Wendung in Odoardos Verhalten beginnt nach des Prinzen Mitteilung, daß Emilia in das Haus Grimaldis gebracht werden solle. Der Dichter zeigt uns Odoardo gegenüber dieser unvermuteten Wendung der Intrige völlig ratlos; seine Gedanken verwirren sich, man muß an das Wort „der guten Sibylle“ Orsina (IV, 7) zurückdenken: „wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, der hat keinen zu verlieren“. In diesem Zustande läßt der Dichter in dem Vater den Plan des Tochtermordes aufkeimen, von dem im 6. Auftritt die ersten Andeutungen gemacht werden. Eine eingehende psychologische Begründung hat der Dichter nicht ge-

geben. Er läßt den alten Galotti „in tiefen Gedanken" stehen, während der Prinz in längerer Rede auf ihn einspricht; aber wir erfahren nicht, welche Gedanken es sind, die ihn beschäftigen. Indessen erscheint der grausame Entschluß wenigstens im allgemeinen vom Dichter folgerichtig vorbereitet, insofern der Plan einer Ermordung des Prinzen während des 5. Aufzugs mehr und mehr zurückgedrängt und dafür die Errettung der Tochter aus der Umschlingung höfischer Intrigen mit Bestimmtheit als ausschlaggebend in den Vordergrund gerückt ist. Eine Ermordung des Prinzen durch Odoardo erscheint unter den gegebenen Umständen nur möglich im Affekt, d. h. wenn Odoardos Schroffheit durch entsprechendes Verhalten der Gegenspieler aufs neue gereizt würde. Der Dichter hat absichtlich diese Möglichkeit durch Marinellis hartnäckiges, sich selbst überbietendes Fordern bis direkt an die Grenze der Verwirklichung geführt, um sie dann durch des Prinzen beschwichtigende Worte endgültig auszuscheiden. So eröffnet sich dem Vater, da er den Machthaber nicht zu beseitigen, anderseits sein Kind nicht aus der Umstrickung zu retten vermag, als letzte Möglichkeit nur der Entschluß, sein Kind durch den Tod vor der Schande zu bewahren. — „O Galotti, wenn Sie mein Freund, mein Vater sein wollten." Diese „im aufrichtigen Bewußtsein frivoler Schwäche" gesprochenen Worte verraten die Absichten des Prinzen deutlich genug. Ist aber irgend etwas dazu angetan, den Entschluß Odoardos zu festigen, dann sind es diese Schlußworte, mit denen der Prinz wiederum, wie jedesmal, sooft er selbständig eingreift (I, 7, IV, 4), das, was Marinelli gebaut zu haben meint, unfreiwillig zerstört. Denn sie verraten den Wunsch des Prinzen, Odoardo möge „so etwas von einem Schwiegervater" des Prinzen werden (vgl. III, 6). Würde nun selbst die Claudia eine entsprechende „Ehre" abgelehnt haben, wie muß auch nur die leiseste Zumutung derselben ein Mann wie Odoardo aufnehmen?

6. Auftritt. Die gewaltige Erschütterung des Vaters, sein inneres Schwanken, hat der Dichter hier auf das stärkste zum Ausdruck gebracht. Besonders charakteristisch ist der Schluß, wo Odoardo „den zufälligen Eintritt der Emilia als ein Zeichen von oben ansieht! so führt er seinen tragischen Helden der Tat entgegen! Mit solchen Voraussetzungen ist natürlich jede, auch die ungeheuerlichste gleich möglich" (Kettner, S. 283). Odoardo sieht in Emiliens Eintritt ein Gottesurteil.

7. Auftritt. Während dieser ganzen Szene steht Odoardo im Banne seines, ihm vom Himmel bestätigten Entschlusses (s. den vorigen Auftritt) und überträgt diesen Entschluß durch eine Art Suggestion auf seine Tochter, er sucht gewissermaßen ihre Zustimmung zu erwerben, ehe er ihn ausführt. Emilia kommt ihm dabei halben Wegs entgegen. — „Und warum er tot ist! Warum". Das Herauslesen eines persönlichen Schuldgefühls der Emilia aus dieser Äußerung geht, soviel ich sehe, auf Julian Schmidt (a. a. O. S. 249) zurück und ist dann in die meisten Erklärungen übergegangen. Meiner Ansicht nach liegt dazu gar kein Grund vor (vgl. oben S. 136), vielmehr wird dadurch in Emilias Verhalten ein fremder Zug eingefügt, der das Verständnis der Katastrophe noch mehr erschwert. Sie fühlt sich nicht schuldig,

denn die Verantwortung für alles Bisherige tragen die Eltern, aber sie fürchtet, schuldig zu werden, wenn sie nun, der Obhut der Eltern entrissen, den Verführungen im fremden Hause schutzlos preisgegeben ist. — „Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine usw." Durch diese im Munde der Emilia befremdliche Analyse ihrer eigenen Natur sucht der Dichter auch den letzten Einwand und die letzte Möglichkeit zu beseitigen, die einer Tötung Emilias noch entgegenstehen, daß nämlich Emilia durch ihre sittlich gefestigte Persönlichkeit allen Versuchungen auch im Hause Grimaldi widerstehen könne.

8. Auftritt. Auf den qualvollen Ausruf der furchtbarsten Selbstanklage unmittelbar nach der Tat: „Gott, was hab' ich getan!" (7. Auftr.) folgt jetzt die erschütternde Klage des nach Sühne verlangenden Vaters: „Dein unglücklicher Vater!" Diese Sühne liegt in dem tiefsten Weh, das er fortan als ein Schwert in seiner Seele tragen wird, aber auch in der Verfolgung der sich anknüpfenden Gedankenreihe. Emilien ist „sehr wohl, sehr wohl", antwortet er dem Prinzen. Das Eine, was der Vater wollte, hat er erreicht: Emilia „ist allen Nachstellungen mit eins entgangen" (II, 6), und die Stricke, mit denen man das Opfer in so teuflischer Weise zu knebeln gedachte, sind zerrissen; die Freiheit des sittlichen Willens in ihrer sieghaften Erhabenheit über alle Ränke und jeden unsittlichen Zwang ist dargetan („wo ist der Mensch, der einen Menschen zwingen kann" 7. Auftr.). Er wehrt dem Versuch der Emilia, noch sterbend die Schuld von ihm zu nehmen, damit er nicht dem irdischen Gericht verfalle. Sie soll mit keiner Unwahrheit aus der Welt gehen; sodann würde eine solche Rettung es ihm unmöglich machen, das andere große Ziel, die Rache an dem Prinzen, zu erreichen.

Diese Rache wird eine überirdische sein; denn das Blut der Ermordeten schreit wider die Mörder um Rache, und vor dem Richter unser aller will er den Prinzen dereinst erwarten. Aber auch hienieden schon soll, soweit das an Odoardo liegt, der Prinz der Rache nicht entrinnen. Wohl wäre es für Odoardo leichter, den Stahl wider sich selbst zu kehren und aus einem Leben zu gehen, das nach der so grausen Opferung der Tochter für den „unglücklichen Vater" keinen Wert mehr hat; aber er hat noch eine Aufgabe zu erfüllen. Der Dolch soll Zeuge seines Verbrechens werden; er selbst wird sich in das Gefängnis liefern; er erwartet ein gerichtliches Verfahren und den Prinzen als Richter. Dann wird an Stelle des höllischen Possenspieles einer gerichtlichen Untersuchung mit einer Vernehmung von Tochter und Vater und einem Willkürverfahren, wie es Marinelli und der Prinz geplant hatten, das furchtbar ernste Spiel eines wirklichen gerichtlichen Verfahrens mit Vernehmung und Untersuchung treten. Vgl. dazu auch G. Wendt, Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichtes S. 73f.: „Für die Handlungsweise Odoardos muß auch daran erinnert werden, daß der Vater entschlossen ist, vor dem Richter, sowohl dem irdischen als dem himmlischen, seine Tat zu rechtfertigen, so daß also mittelbar der Dichter nicht einen Aufstand des Volkes, wie das in der römischen Sage

geschah, auf den Sieg des Verbrechens folgen läßt, aber doch in der wirksamsten Weise das Urteil der Geschichte anruft." Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, daß diese Vorstellung auf Odoardos verzweifelten Entschluß mit als von wesentlichem Einfluß gedacht ist. Nicht umsonst werden im 5. Auftr. die Begriffe gerichtliche Untersuchung, gerichtliche Vernehmung, der Prinz als Richter (Marinelli: „wenn die Freundschaft gebietet, vor allem in dem Fürsten den Richter aufzufordern?"), die Gerechtigkeit usw. so wiederholt verwendet und herausgehoben; sie bohren sich tief in das Gemüt und den Verstand Odoardos und lassen ganz naturgemäß als Folge und Gegenstück den Gedanken und Entschluß hervorspringen, das „höllische Gaukelspiel" dieser Gerichtsposse nicht nur zu kreuzen, sondern in eine Tragödie zu verwandeln.

Trotzdem behält dieser Schluß für den Zuschauer etwas Unbefriedigendes. Daß Lessing selbst das nicht verkannte, zeigen seine Worte: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit." Mit Recht meint Erich Schmidt (S. 215): „Wenn der Prinz seine letzte Phrase gesprochen hat, möchte auch der Verächter jener mißverstandenen poetischen Gerechtigkeit, die aus den Trümmern des Lasters eine wohlfeile Triumphpforte für die Tugend baut, einen forschenden Blick hinter den Vorhang werfen." Am schärfsten hat Herder (3. Sammlung der Humanitätsbriefe 1794) die herbe, unbefriedigende Ironie des Schlusses kritisiert: „Notwendig fragt man sich: wie wird das Gericht über den alten Odoardo ablaufen? Wie lange wird Marinelli entfernt sein? d. i. wie bald wird er, wenn sein Dienst abermals brauchbar ist, wiederkehren? . . . In wenigen Tagen, fürchte ich, hat der Prinz sich selbst ganz rein gefunden, und in der Beichte wird er gewiß absolviert. Bei der Vermählung mit der Fürstin von Massa war Marinelli zugegen, vertrat als Kammerherr vielleicht gar des Prinzen Stelle, sie abzuholen. Appiani dagegen ist tot; Odoardo hat sich in seiner Emilia siebenfach das Herz durchbohrt, so daß es keines Bluturteiles weiter bedarf. Schrecklich!"

c) Übersicht.

Eine Eingangs- und Ausgangsszene (1. und 8. Auftr.); dazwischen als Kernstück drei Monologe Odoardos (2., 4., 6. Auftr.), und mit diesen im Wechsel einer steigenden Reihe das Zusammentreffen Odoardos mit je einer der noch übrigen handelnden Personen: Odoardo und Marinelli 3. Auftr.; Odoardo und der Prinz 5. Auftr.; Odoardo und Emilia 7. Auftr. Somit haben wir es hier mit Szeneneinheiten, nicht mit Szenengruppen zu tun. Die Handlungen D und C werden nur noch in ihren Wirkungen fortgeführt; die Bewegung selbst gehört der Handlung A und B an (vgl. oben S. 107). Von neuem hat sich das Verhältnis umgekehrt (s. o. S. 132); die Handlung B (Gegenanstalten Marinellis und des Prinzen) wird, wie ursprünglich, zur Gegenhandlung, bis im letzten Augenblick ein letzter Umschlag stattfindet und Odoardo und Emilia das in jener Gegenhandlung immer dichter gezogene Gewebe durch eine gewaltsame

Tat zerreißen. Jene Gegenhandlung wird wieder wie im Anfang des ganzen Dramas zu einer unsichtbaren Handlung in dem Komplott, das zum Schluß vom 1. Auftr. zwischen Marinelli und dem Prinzen verabredet wird und im 5. Auftr. nach Absicht und Wirkung sich offenbart. — Im 5. Auftr. Anfang ist die Handlung, wie zum Schluß vom III. und IV. Aufzug, scheinbar wieder zu Ende mit dem scheinbaren Zugeständnis des Prinzen an Odoardo, seine Tochter zu bringen, wohin er wolle; sie tritt aber sofort umschlagend in eine neue Bewegung, der Katastrophe zueilend, die dann im 7. Auftr. erfolgt.

B. Zusammenfassung.

a) Der Hintergrund.

Nach seiner Gewohnheit hat Lessing eine bestimmte Zeitangabe unterlassen. Es liegt jedoch kein Grund vor, anzunehmen, daß er eine andere Zeit als die damalige unmittelbare Gegenwart, also das 18. Jahrhundert vor der großen Revolution, im Auge gehabt habe. Sonst würde er wenigstens innerhalb des Stückes einen gelegentlichen Hinweis zur zeitlichen Orientierung gegeben haben. Auch bilden „die geistigen Zustände des 18. Jahrhunderts, seine glatten Lebensformen, sein verfeinertes Empfinden, seine reflektierende Ethik und Ästhetik gleichsam die Atmosphäre, in der die Personen leben und handeln" (Kettner, a. a. O. S. 226). Charakteristisch für jene Zeit ist vor allem der Fürstenhof, der den Mittelpunkt des Dramas bildet, der Hof der Gonzagas in Guastalla, einem italienischen Duodezfürstentum südlich des Po. Das 18. Jahrhundert war die Blütezeit des absolutistischen Fürstentums, in Italien so gut wie in Deutschland. In uneingeschränkter Souveränität walteten die Fürsten ihres Amtes, nur Gott und ihrem Gewissen für ihre Taten verantwortlich. Aber nur starken, ausgereiften Persönlichkeiten konnte diese Selbstherrlichkeit frommen, für schwächere Naturen lag darin die große Versuchung, die ihnen verliehene Gewalt zur Befriedigung ihrer Leidenschaften zu mißbrauchen. Am schlimmsten war das in den kleinen Staaten, weil hier bei der Enge der Verhältnisse die fürstliche Macht am härtesten auf den Untertanen lastete und am leichtesten in jedes Einzelschicksal eingreifen konnte. Während in den großen Staaten die auswärtige Politik mit ihren schicksalsvollen Fragen über Krieg und Frieden dem Fürsten große Aufgaben stellte und seine Kräfte zum Teil absorbierte, fehlte es den Beherrschern der kleinen und kleinsten Fürstentümer von der Art Guastallas an einem ihrer würdigen Arbeitsfelde. Die wenigen Regierungsakte, ein paar zu erteilende oder zu versagende Genehmigungen, eine zu leistende Unterschrift können das Dasein eines Fürsten wie Hettore Gonzaga naturgemäß nicht ausfüllen. Seine Sorge für das Allgemeinwohl erschöpft sich in der lässigen Vorbereitung seiner Heirat mit der Prinzessin von Massa, also etwas Familienpolitik, und in einem lauen Interesse am Hof- und Stadtklatsch. Seine Liebe zur Kunst verrät den verfeinerten Lebenskünstler; einer ausgiebigen praktischen Förderung aber durch große

Aufträge sind schließlich, wiederum durch die Kleinheit des Landes, doch recht enge Grenzen gesetzt. So bleibt Zeit in Hülle und Fülle für ein müßiges Genußleben. Von welcher Art es zu denken ist, darüber belehrt die Gestalt der abgedankten Geliebten Orsina, ebenso das Opfer, wie die Beherrscherin und der Rachedämon der Lüste des Fürsten (Kettner), zur Genüge. Der Hof des Prinzen selbst ist von Lessing nur mit wenigen knappen Strichen gezeichnet. Abgesehen von der bereits tatsächlich ausrangierten Orsina sind der Kammerherr Marchese Marinelli, der Maler Conti, der greise Rat Camillo Rota, der viel erwähnte Kanzler Grimaldi, mit seiner gastfreien „würdigen" Gemahlin und seinen „liebenswürdigen" Töchtern die erste Familie der Residenz, zu den Hofkreisen zu rechnen. In diesen Kreisen winkt jedem Wunsche des Fürsten rasche Gewähr. Kein offener Widerspruch, keine männliche Betonung eigenen Willens wird ihm gegenüber laut. Man ringt nur nach dem einen Ziele, sich im Vollglanz fürstlicher Gunst zu sonnen und, indem man sich zum Sklaven jeder fürstlichen Laune macht, den Fürsten durch eben diese Launen wieder zu beherrschen. Bis auf den einen, Rota, ist bei allen das Gefühl für den Unterschied von Recht und Unrecht, von Gut und Böse mehr oder weniger geschwunden. Der Wille des Herrschers ist oberstes Gesetz, und selbst scheinbar Unmögliches wird ermöglicht, wenn es gilt, seine Wünsche zu befriedigen, wie das Schicksal Emilias in schrecklicher Deutlichkeit zeigt. An dienstwilligen Händen dabei fehlt es nicht. Denn der sittlichen Fäulnis der regierenden Kreise entspricht die Verderbtheit der regierten. Zwar die Masse des Volkes selbst hat Lessing nicht auf die Bühne gebracht, oder doch nur eben so (III, 7), daß wir ihre Unterwürfigkeit erkennen: ein paar Zurufe des Lakaien genügen, sie hinwegzuscheuchen. Aber eben dieser Lakai und weiter ein paar Stufen tiefer der Bravo Angelo sind Zeugnis genug, wie sich unter der Herrschaft des fürstlichen Despotismus die sittlichen Begriffe des geringen Mannes verwirrt haben. Der Bandit und sein Anhang, die Pirro und Nicolo, sind übrigens noch in einem andern Punkte wichtig: sie geben dem Stück etwas italienische Lokalfarbe. Im allgemeinen ist Lessing darin, wie in seiner Milieuschilderung überhaupt, ziemlich sparsam gewesen. Die Form der Namen, die wiederholte Betonung des katholischen Kultus, bei einigen Personen eine gesteigerte Lebhaftigkeit des Temperaments, dazu der Meuchelmord als geduldetes Gewerbe, dies Wenige erschien ihm ausreichend, um im Zuschauer die Vorstellung vom Lande jenseits der Alpen rege zu erhalten. Uns Heutigen kommt diese Zeichnung der landschaftlichen Umwelt etwas dürftig vor, und man fühlt sich bisweilen versucht, die Handlung in Gedanken an einen deutschen Hof des 18. Jahrhunderts zu verlegen; groß wäre der Unterschied nicht. — Daß sich alle Untertanen gleich den Hofkreisen dem Willen des Fürsten bedingungslos unterwarfen, ist nicht anzunehmen; an Unzufriedenen und Tadlern wird es nicht gefehlt haben, aber in dem kleinem Lande war niemand dem Hofe gegenüber wirtschaftlich selbständig genug, diese Gesinnung offen zu zeigen. Lessing verkörpert die Unzufriedenheit des rechtlichen Bürgertums in Odoardo, aber selbst dieser weiß kein besseres Mittel, sich vor den

Willkürakten eines despotisch-unsittlichen Regiments zu schützen, als freiwillige Flucht auf sein Landgut. Ähnlich denkt sein Schwiegersohn, der Graf Appiani, der, erst von dem höfischen Glanze angelockt, bei näherer Bekanntschaft aber bald wieder abgestoßen, entschlossen ist, auf seinen Gütern, „in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben". Diese Beispiele zeigen deutlich: für Männer, die nicht „sich bücken, schmeicheln und kriechen, die Marinellis auszustechen suchen", war in der Residenz neben dem Hof kein Raum. Hier offenbart sich der tiefere Grund, der diese Besseren und wirtschaftlich Selbständigen treibt, sich aus dem höfisch-städtischen Treiben in die Einsamkeit der Natur zu flüchten: man mied die höfische Gesellschaft wie etwas Krankes, gegenüber dessen Ansteckungsgefahr man sonst wehrlos war. Um so bedenklicher erscheint die folgenschwere Inkonsequenz Odoardos, daß er den Bitten der Gattin nachgegeben und diese mit der unerfahrenen Tochter auf kurze Zeit in die Stadt hatte ziehen lassen. Wenn sich schon die „rauhe Tugend" der Männer dem zersetzenden Einfluß der Hofluft lieber durch Flucht entzog, um wieviel weniger mußten die Frauen imstande sein, ihr Herz den gleißenden Lockungen zu verschließen!

b) Der Grundgedanke.

Ein gewaltsamer Eingriff des Machthabers in das Heiligtum der Familie verursacht den Konflikt. Die betroffene Familie lehnt sich auf und sucht in leidenschaftlichem, verzweifeltem Kampfe das bedrohte sittliche Gut, die Ehre der Tochter zu retten. „Das Tragische liegt in der Hilflosigkeit dieser rechtlosen Untertanen gegenüber der Selbstherrschaft. Indem dieselben von der Intrige umgarnt und gleichsam erdrosselt werden, kommt ihre Ohnmacht von Szene zu Szene an den Tag — und damit die Misere der politischen Verfassung, in der sie leben" (Dilthey a. a. O. S. 63). Aber trotz ihres tragischen Untergangs triumphiert Emilia, oder richtiger ihr Vater; denn Emilias Ehre ist gewahrt, und durch ihren freiwilligen Opfertod hat sie der Tyrannenmacht eine unüberschreitbare Grenze gezogen. Besiegt ist der Fürst mit seinem Helfershelfer; sein Plan ist gescheitert, sein Gelüste betrogen. Er muß erkennen, wie auch der schrankenloseste Absolutismus, der vor keinem Mittel zurückschreckt, zu nichte wird an dem freien Selbstbestimmungsrecht der erwachenden Persönlichkeit, die den Tod weniger fürchtet als die Knechtung des Willens durch einen Despoten.

c) Die Charaktere.

Die auftretenden Personen bilden, je nach ihrer Teilnahme an Handlung und Gegenhandlung, zwei Gruppen: die Hof- oder die höfische Gruppe (Prinz, Marinelli, Conti, Rota, Angelo, Battista) und die Familie Galotti (Odoardo, Claudia, Emilia, Appiani). Zwischen beiden Gruppen in der Mitte, zu keiner Gruppe ganz gehörig, steht die Orsina ihrer Vergangenheit nach zum Hofe, nach ihrer Anteilnahme an der Gegenhandlung zur Galotti-Gruppe zu rechnen.

Alles Licht hat Lessing in kluger Berechnung auf den Mittelpunkt

des von ihm geschilderten Kreises, auf den Prinzen, fallen lassen. Der erste Akt ist ihm gänzlich gewidmet, und wir lernen ihn hier als eine bezaubernde, hinreißende Persönlichkeit kennen. Im weiteren Verlauf der Handlung wird allerdings unsere Bewunderung für ihn merklich abgeschwächt, aber selbst in der Schlußszene, wo wir ihn fassungslos an der Leiche seines Opfers stehen sehen, können wir ihm unser Mitleid nicht ganz versagen, denn auch er ist, ähnlich wie Emilia, ein Opfer übermächtiger Verhältnisse. Mit allen Gaben des Geistes hat ihn der Dichter ausgestattet. Geistreich und talentvoll, ein Meister des Wortes, begabt mit feinem Scharfblick für die Regungen fremder Herzen, weiß er wundervoll immer den rechten Ton, die rechte Art zu finden, die Würde des Herrschers zu wahren und leutselig den angemessenen Grad fürstlicher Huld und Anteilnahme auszudrücken. Im Gespräch mit Conti der kritische Kunstfreund, gegen Emilia der ehrfurchtsvolle Anbeter, gegen Orsina der verbindliche, aber reservierte Freund, gegen Odoardo der teilnehmende, gerechte Fürst, der glühende Kohlen auf das Haupt eines alten Gegners sammelt. Durch diese überlegene, aufs höchste gesteigerte Kunst des gesellschaftlichen Umgangs wirkt er selbst auf grollende Gegner, wie Orsina und Odoardo, und hemmt beiden „unwillkürlich den Dolch, den sie gegen ihn erheben wollen" (Goldscheider a. a. O. S. 83). In starkem Gegensatz dazu steht dann die Art, wie er sich gegenüber seinem Kammerherrn gehen läßt und hier unter vier Augen seiner Leidenschaft Ausdruck gibt. Es wäre unrichtig zu sagen, daß er sich dort verstellte und hier sein wahres Gesicht zeigte. Die Grenzen sind hier so fein gezogen, daß man von einer bewußten Verstellung nicht reden kann. Unmerklich wandelt sich ihm gegenüber jedem Partner der Ton. Aber es ist eine verhängnisvolle Schwäche, daß er es nicht für nötig hält, auch dem Kammerherrn gegenüber sich zu beherrschen und seine Fürstenwürde zu wahren, daß er sich zweimal (I, 6 und IV, 2) gegen Marinelli bloßstellt und erniedrigt. Durch diesen Mangel an Selbstbeherrschung liefert er sich in die Hände seines Dieners und offenbart ihm seine Unfähigkeit, sich einen Wunsch zu versagen. Der Prinz ist so verwöhnt, seinem Willen in allem Folge geleistet zu sehen, daß ihn jede Durchkreuzung außer sich bringt. In dieser Nachgiebigkeit gegen seine eigenen Launen liegt der schlimmste Fehler des Charakters, ein Fehler, der in seiner leichtsinnigen Anlage begründet und durch das traditionelle Verhalten seiner höfischen Umgebung ausgebildet worden ist. Diese Nachgiebigkeit verführt ihn zur Pflichtvergessenheit gegenüber seinen geringen Herrscherpflichten, zur Härte und Grausamkeit gegen die Unglücklichen, die sich seinen Wünschen in den Weg stellen, und schließlich in der Werbung um Emilia zum Frevel gegen das Sittengesetz, das für den höchsten Mann des Landes nicht minder gilt als für den geringsten. Infolge seines Mangels an Selbstzucht erliegt er der Verführung seines heißen sinnlichen Blutes, wird er zum Helfershelfer Marinellis, zum moralischen Mitschuldigen an Appianis und Emilias Tod und erscheint uns trotz der warmen Herzenstöne, die er gelegentlich findet, als ein grausamer Egoist, hinter glänzender Außenseite ein unwürdiger Kern.

Beträchtlich tiefer noch steht sein Kammerherr Marinelli, der Intrigant und die tätigste Person im ganzen Stück, zugleich auch die einzige, die durch alle fünf Akte schreitet. Fast restlos opfert dieser Mann seine Kräfte im Dienste des Prinzen, mit einer Treue, die zunächst fast bewundernswürdig scheinen könnte und die einer besseren Sache wert wäre. Aber es ist nicht die Treue, die uns als sittliches Ideal vorschwebt, die aus der Liebe zur Person und Sache des Herrschers entspringt und dem Herrscher in selbstloser Weise dienen will, sondern es ist eine Ergebenheit aus Eigennutz, die sich dem Herrscher unentbehrlich machen möchte und darum wahllos jede Laune erfüllt. Er bedenkt nicht, daß er gerade auf diese Weise, indem er die Macht des Herrn mißbraucht und diesen selbst zum Mißbrauch der Gewalt verführt, indem er in seinem Namen, auf seine Rechnung, wenn auch zunächst ohne seine formale Zustimmung, Verbrechen auf Verbrechen häuft, das moralische Ansehen seines Fürsten auf das schlimmste schädigt und untergräbt. Er denkt nur an sich, an die beste Möglichkeit, seine Stellung zu befestigen. Unter diesem Gesichtspunkte muß man auch jene Szenen betrachten, wo er den Gekränkten spielt und mit der Aufgabe des Dienstes droht, wie IV, 1. Wenn er hier sich scheinbar hitzig gegen den Prinzen auflehnt, so ist das durchaus nicht ehrlich gemeint, sondern er will dem Prinzen nur fühlen lassen, wie unersetzlich er ihm schon geworden ist. So entbehrt diese heuchlerische Ergebenheit jeder Größe, und mit Recht hat man Marinelli eine subalterne Natur genannt. Daß er auch im übrigen durch den Hofdienst bereits völlig verderbt ist und kein Sittengesetz mehr achtet, beweisen seine Worte wie seine Taten zur Genüge. Am empörendsten wirkt die hämische Gemeinheit, der Zynismus, mit dem er sein und seiner Mitmenschen Verhalten, auch den Prinzen gelegentlich nicht ausgenommen, beurteilt; darin offenbart sich am deutlichsten, wie bar jeder edlen Regung dieser Mensch ist. Seine Lügenhaftigkeit, sein Geschick die Wahrheit zu verdrehen und zu verfälschen, worin er vor unsern Augen staunenswerte Proben ablegt, scheint nach den Worten der Orsina auch bei Hofe schon wohlbekannt zu sein, und selbst der Prinz läßt ihn wiederholt merken, daß er seine Unwahrhaftigkeit durchschaut. Seine niedrige Rachsucht und seine Feigheit zeigen sich in seinem Verhalten gegen seinen vollendeten Widerpart, den unglücklichen Appiani. Das einzige, was wir an Marinelli uneingeschränkt bewundern können, ist seine fast unglaubliche Anschlägigkeit, seine Geistesgegenwart, mit der er allen Lagen und Wechselfällen zu begegnen weiß, also etwas Intellektuelles, das allerdings in gewissem Sinne auf seiner dreisten Frivolität basiert. Hierin hat er, da sich diese Anschlägigkeit immer nur im Bösen betätigt, tatsächlich etwas Teuflisches, und so scheint er auch vom Dichter aufgefaßt zu sein, wie das kritische Schlußwort des Prinzen vermuten läßt: „Müssen sich auch noch Teufel in ihren Freund verstellen?" Doch wirkt dieser Teufel nicht sehr imposant, dazu ist er viel zu unmännlich gezeichnet, und die Verachtung, welche ihm von allen, die ihm gegenübertreten, mehr oder weniger offen entgegengebracht wird, überträgt sich auch auf den Zuschauer, um so mehr, als seine ruchlosen

Pläne alle, freilich nicht ohne seine Schuld, am Ende scheitern. Als der betrogene Teufel scheidet er von seinen Fürsten wie von dem Zuschauer.

Die schöne Gegenspielerin des Fürsten, Emilia Galotti, ist die meist umstrittene Person des Stückes. Lessing selbst hat den Schlüssel zu ihrem Charakter geliefert, indem er in dem schon zitierten Briefe an seinen Bruder mit bezug auf Emilia schrieb: „Die jungfräulichen Heroinen sind gar nicht nach meinem Geschmack, ich kenne an einem unverheirateten Mädchen keine höheren Tugenden als Frömmigkeit und Gehorsam." Diesem Tugendideal entspricht Emilia durchaus. An ihrer Frömmigkeit dürfte kein Zweifel bestehen, peinlich erfüllt sie die Vorschriften ihrer Religion, täglich, selbst an ihrem Hochzeitstage, geht sie zur Messe, und als die Versuchung an sie herantrat, hat sie nach ihrem eigenen Geständnis (V, 7) mit „den strengsten Übungen der Religion" wochenlang dagegen angekämpft. Ihr Gehorsam kann natürlich nur den Eltern gelten. Davon gibt sie eine verhängnisvolle Probe, als sie gegen die Stimme ihres Gewissens dem Geheiß der Mutter folgt und gegenüber Appiani von den Nachstellungen des Prinzen kein Wort verlauten läßt. „Sie wissen, meine Mutter, wie gern ich Ihren besseren Einsichten mich in allem unterwerfe. — Aber — — —" Bescheiden versucht sie noch einen Einwand, und da die weltkluge Mutter auch diesen entkräftet, fügt sie sich mit den vielsagenden Worten, denen man den Gehorsam und zugleich das innere Zögern anhört (II, 6): „Nun ja, meine Mutter! Ich habe keinen Willen gegen den Ihrigen." Danach erscheint Emilia als wohlerzogenes junges Mädchen, das, fast noch ein halbes Kind, naiv und vertrauend den Weisungen der Eltern folgt. Dem entspricht es durchaus, wenn sie zu dem Grafen Appiani, ihrem Bräutigam, in einem verhältnismäßig kühlen, förmlichen Verhältnis steht. Wenn sie von ihm spricht, ist er für sie immer „der Graf", einmal auch „mein guter Appiani". In ihrem kurzen Gespräch mit dem Grafen selbst glauben wir wohl etwas von „ihrer Munterkeit und ihrem Witze" zu spüren, die kurz vorher ihre Mutter an ihr gerühmt hatte, aber ein tieferer herzlicher Ton klingt dabei kaum an. Nach dem Überfall gilt ihre Sorge, ihre erste Frage immer der Mutter, der Bräutigam muß sich durchgehends mit dem zweiten Platze begnügen. Das alles zeigt zur Genüge, wie wenig ihr Herz bei dieser Verlobung mitgesprochen hat. Darin liegt für Emilia durchaus kein Vorwurf, im Gegenteil, sie erweist sich auch darin als die gehorsame Tochter im Sinne ihrer Zeit, die den Antrag des ihren Eltern genehmen Bewerbers bereitwillig angenommen hat. Das von der Emanzipation noch nicht verwirrte 18. Jahrhundert, in dem Betrachtungen über die Stellung des Weibes, wie sie die Orsina anstellt, das Vorrecht der Philosophen waren, erkannte dem Mädchen aus gutem Hause bei der Gattenwahl noch kaum eine Stimme zu; ausschlaggebend waren dabei jedenfalls die Wünsche der Eltern. Emilia hatte sich diesen Wünschen um so leichter fügen können, als ihr Herz noch vollständig frei war und der verhältnismäßig hohe Rang des Bräutigams ihrer weiblichen Eitelkeit schmeichelte. Da tritt auf der Vegghia des Kanzlers Grimaldi zum erstenmal die große glänzende Welt mit ihren mannig-

fachen Versuchungen an sie heran, zum erstenmal wird sie sich inmitten des gesellschaftlichen Luxus, der höfischen Schmeicheleien, der fürstlichen Huldigungen ihrer Sinnlichkeit, ihres heißen Blutes bewußt. Bisher unbekannte Wünsche regen sich, „und es erhob sich so mancher Tumult" in ihrer Seele, den sie durch „die strengsten Übungen der Religion" mühsam besänftigt. Welchen Eindruck namentlich die glänzende Person des gewandten jugendlichen Prinzen auf sie gemacht hat, wie oft sie in Gedanken oder auch im Gespräch mit der eitlen Mutter sich seiner Person und seiner ihr bewiesenen Aufmerksamkeit erinnert haben mag, verrät der Ausruf, mit dem sie ihn auf die Frage der Mutter als den Liebeswerber in der Kirche bezeichnet: „Ihn selbst". Das kann bei ihrer Naivität, bei der Abgeschlossenheit und Weltfremdheit, in der sie bisher auf dem Lande aufgewachsen ist, nicht wundernehmen. Mit dieser Weltunerfahrenheit, mit der ihr mangelnden Weltgewandtheit hat der Dichter auch ihr seltsames Verhalten, ihre Befangenheit bei den beiden Liebeserklärungen des Prinzen in der Kirche und in Dosalo begründet. „Sie ist die Furchtsamste und Entschlossenste unsers Geschlechts. Ihrer ersten Eindrücke nie mächtig; aber nach der geringsten Überlegung in alles sich findend, auf alles gefaßt." Diese Charakteristik aus dem Munde ihrer Mutter (IV, 8) gibt uns den letzten Aufschluß über ihren Charakter und läßt uns ihr Verhalten sowohl dem Prinzen wie dem Vater gegenüber erst recht begreifen. Beidemal findet sie gegen den Prinzen, nach dem ersten hilflosen Verstummen bei seinen Erklärungen, sehr rasch ihre Fassung wieder. Das erstemal sind wir selbst Zeugen und müssen staunen, wie rasch der Schrecken verwunden ist. Das anderemal, wo wir Zeugen ihrer Befangenheit sind, hören wir es von der Mutter (IV, 8): „Sie hält den Prinzen in einer Entfernung, sie spricht mit ihm in einem Tone —". Freilich, um ihren letzten schrecklichen Entschluß begreiflich zu machen, reicht auch ihre Charakteranlage allein noch nicht aus. Dazu bedarf es auch noch der Würdigung von Zeit und Stunde. Nach all den entsetzlichen Ereignissen dieses Tages, nach den mannigfachen Ängsten und Aufregungen befindet sich Emilia in dem begreiflichen Zustande einer ungewöhnlichen Abspannung und Ermüdung. So tritt sie dem Vater gegenüber und empfängt von diesem die niederschmetternde Mitteilung von den ihr aufs neue drohenden Nachstellungen, noch dazu nicht in schonender Weise, sondern in einer absichtlich möglichst brutal gefärbten Darstellung, so daß ihr alle äußeren Rettungsmöglichkeiten abgeschnitten erscheinen. Des Bräutigams beraubt, von der Mutter verlassen, vom Vater aufgegeben, erliegt Emilia ihrer Furcht; in ihrem überreizten Zustande verzweifelt sie an der Möglichkeit, sich selbst zu behaupten, und sucht den Tod, den der Vater schon für sie bereit hält.

Emilia ist, auch in ihren Anlagen, die Tochter ihrer Eltern und zeigt Charaktereigenschaften, die wir bei jenen wiederfinden. Die Mutter Claudia ist eine sinnlich heitere, freundliche Natur. Durch ihre kurzsichtige Eitelkeit, mit der sie die prinzliche Huld bereits vor ihrem Gatten rühmt, und durch den verhängnisvollen Einfluß, mit dem sie eine rechtzeitige Benachrichtigung und Warnung Appianis verhindert, erweckt sie zunächst den wenig günstigen

Eindruck geistiger Beschränktheit, doch wird dies ihr Verhalten wenigstens in etwas gemildert und entschuldigt durch die von Furcht nicht freie Abhängigkeit, in der sie von ihrem Eheherrn gehalten wird, übrigens wieder ein charakteristischer Zug des 18. Jahrhunderts. Später lernen wir sie von einer besseren Seite kennen, in der mütterlichen Energie, mit der sie sich in Dosalo zu ihrer Tochter durchkämpft, und in der weiblichen Schlauheit, mit der sie als erste Marinelli entlarvt. Der Vater Odoardo, dieser rechtliche Biedermann, kann den ehemaligen Militär nicht verleugnen, vor allem in der Art, wie er das Befehlen gewohnt ist, aber auch in der ehrlichen Derbheit seiner Natur. Diese Derbheit ist sehr wohl mit einer gewissen Schlauheit vereinbar, die nicht immer ihr letztes Wort ausspricht und darum für die Mithandelnden und auch für den Zuschauer leicht zu Überraschungen führt, wie das Gespräch Odoardos mit dem Prinzen und die entscheidende Szene mit Emilia dartun. Der Charakter Odoardos wird dadurch kompliziert, daß ihn der Dichter trotz seines Alters immer noch sehr hitzig und leidenschaftlich sein läßt. „Ein brausender Jünglingskopf mit grauen Haaren", kritisiert er sich selbst. Von Anfang an sehen wir ihn immer aufs neue gegen sein reizbares Temperament, seinen Zorn ankämpfen. Infolgedessen ist er auch der Mann der raschen Entschlüsse; er läßt sich im Affekt, in der Erregung der Liebe und des Hasses leicht hinreißen und zu unvorhergesehenen Schritten bestimmen. Darauf hat der Dichter die Katastrophe aufgebaut; Odoardo vollzieht das Ungeheuerliche, die Ermordung des eignen Kindes, einer raschen Eingebung folgend, in einem Zustande höchster Erregtheit, der fast an Unzurechnungsfähigkeit grenzt, und doch wieder zugleich mit Anwendung berechnender Schlauheit, indem er vorher die Tochter dem mörderischen Willen gefügig macht.

Neben diesen Hauptpersonen stehen noch zwei, die von minderer Bedeutung, doch durch die ganze Art ihrer Persönlichkeit und ihrer Verflechtung das Interesse in hohem Maße erregen, der Graf Appiani und die Gräfin Orsina. Dieses Paar ergänzt einander auch insofern, als jedes von ihnen in gleicher engster Beziehung zu einer Person des Hauptpaares Prinz-Emilia steht. Appiani rivalisiert mit dem Prinzen — wie die Orsina mit Emilia. Da beide, Appiani und die Orsina, jedes nur durch je einen Akt schreitet, also nur wenige Auftritte dem Zuschauer persönlich vor Augen kommt, so hat sich Lessing hier der von ihm beliebten indirekten Charakteristik durch dritte Personen in besonders reichem Maße bedient. Im Urteil von drei Personen wird uns Appiani ausführlich geschildert, ehe er selbst erscheint: sein persönlicher Feind Marinelli verspottet ihn als einen Empfindsamen und Toren, der im Augenblick noch unparteiische Prinz lobt ihn als einen „würdigen jungen Mann" von Schönheit, Reichtum und Ehre, und sein künftiger Schwiegervater, der von dem „würdigen jungen Mann" ganz entzückt ist, schätzt an ihm besonders seine unverdorbene sittliche Natur. Als dann der Graf selbst sich vorstellt, müssen wir allen drei Beurteilern zugestehen, daß sie einen Teil seines Wesens richtig erfaßt haben. Daß dieser träumerische junge Mann, der alle Eindrücke nur schwerfällig ver-

arbeitet und sich langsam entschließt, den Spott des beweglichen Kammerherrn herausfordert, können wir leicht begreifen; erscheint doch auch uns Heutigen seine Empfindsamkeit, ein in jener Zeit verbreiteter und oft ins Krankhafte gesteigerter Zug, zum mindesten wunderlich. Anderseits verleiht ihm gerade dieser ernste Zug etwas Reifes, und die von ihm an den Tag gelegte unjugendliche Schwermut wird in unsern Augen zur beängstigenden Ahnung, da wir die Vorbereitungen der Banditen bereits mit angehört haben. Daß dieser etwas ungelenke Grübler, der aufs stärkste mit dem Sinnenmenschen Hettore und dem Realisten Marinelli kontrastiert, der Emilia mit seiner aufrichtigen, aber immer förmlichen Verehrung keine wärmeren Gefühle hat einflößen können, ist verständlich. Ihr naiv heiteres Wesen steht seiner schwermütigen Empfindelei verständnislos gegenüber. Der Kern seines Wesens aber erschließt sich uns erst in der Szene mit Marinelli, und mit einem Schlage erringt er sich hier durch seine männliche, vornehme Art, wie er den höfisch-verlogenen Gesellen abtrumpft, unsere Achtung und Zuneigung. Wir sehen, daß hinter seiner wunderlichen Außenseite ein ganzer Mann steckt, der seine Ehre und seine Stellung auch gegen einen Marinelli zu wahren versteht, freilich nur mit ehrlichen Waffen. Wenn er schließlich dem Anschlage Marinellis erliegt, so geschieht es nicht ganz ohne sein Verschulden, weil er die Tücke des Feindes, den er beleidigt, unterschätzt hat.

Zu den großartigsten und eindrucksvollsten Gestalten, die Lessing uns überhaupt dichterisch verkörpert hat, gehört die Gräfin Orsina, eine Kurtisane von ungewöhnlicher Art. Auch mit ihr werden wir, lange vor ihrem Auftreten, durch eine eingehende Beurteilung, einmal von seiten des Prinzen und auch später Marinellis, bekannt gemacht. Im Angesicht von Contis Porträt zeichnet der Prinz in scharfen Umrissen ihre Eigenart und hebt besonders ihre Neigung zu Hohn und Spott, sowie ihren Ansatz zu trübsinniger Schwärmerei hervor. Marinelli nennt sie eine Närrin, die ihre Zuflucht zu den Büchern genommen habe, und fürchtet, diese würden ihrem ohnehin schon verwirrten Verstand den Rest geben. Dem entspricht ihr Wesen bei ihrem Erscheinen im vierten Aufzug, wo sie, von einem Mißverständnis genarrt, völlig unvermutet zu der Lösung der Verwicklung hinzukommt und als rächende Nemesis entscheidend in die Handlung eingreift. Muß sie schon in den Tagen ihres Glanzes weit über das Normal-Weibliche hinausgeragt haben und den Prinzen mehr durch die faszinierende Originalität ihrer Persönlichkeit, als durch ihre Schönheit gefesselt haben, so erscheint sie jetzt, wo das Gefühl ihrer Demütigung und ihres Verlassenseins sie beherrscht und zum äußersten treibt, oft tatsächlich wie eine Wahnwitzige. Nur der eine Gedanke der Rache ist es noch, der sie aufrecht hält, und wenn sie auch in tiefsinnigem Grübeln über die letzten Fragen dieser Weltordnung gelegentlich abschweift, so kehren ihre Gedanken doch immer wieder zu diesem Ausgangspunkt zurück, bis sich ihr die ersehnte Möglichkeit bietet, anders als sie gedacht, aber müheloser, und wie sie glauben muß, sicherer. Wie sie die Intrige aufdeckt, wie sie Schritt für

Schritt sich das Terrain erobert und Marinelli zurückdrängt, das läßt sie auch in ihrem halben Wahnsinn noch uns wie Odoardo als „eine Dame von großem Verstande" erscheinen.

d) Der Aufbau.

Von den drei Einheiten hat Lessing die Einheit des Ortes diesmal noch freier gehandhabt als in der Minna von Barnhelm. Der Schauplatz wechselt dreimal: die beiden ersten Aufzüge spielen in der Stadt Guastalla, und zwar der erste im Schloß des Prinzen, der zweite im Hause der Galottis; in den drei letzten Aufzügen bleibt die Bühne unverändert und stellt ein Zimmer im nahen Lustschloß Dosalo dar. Da wenigstens innerhalb der einzelnen Akte ein Ortswechsel vermieden ist, so ist die Einheit des Ortes in genügender Weise, den Ausführungen der Hamburger Dramaturgie, Stück 44 f., entsprechend, gewahrt. Um das zu erreichen, hat sich Lessing freilich in vier Aufzügen, mit alleiniger Ausnahme des ersten, entschließen müssen, einen sehr allgemeinen Raum, einen Flur oder nach mitteldeutscher Ausdrucksweise Vorsaal, als Begegnungsplatz seiner Personen zu wählen.

Mit voller Strenge ist die Einheit der Zeit gewahrt. Zu diesem Zweck beginnt die Handlung bereits ungewöhnlich früh am Tage. „Ich habe zu früh Tag gemacht. — Der Morgen ist so schön", erklärt der Prinz gleich zu Beginn, und mit den Worten „ich war mir eines so frühen Befehles nicht gewärtig", deutet Marinelli auf die außergewöhnliche Stunde hin. So kann Odoardo auch noch im zweiten Akte seine Gattin mit einem „Guten Morgen, meine Liebe!" begrüßen und, gleichfalls auf den zeitigen Beginn seines Tagewerkes hinweisend, fortfahren: „Das Glück des heutigen Tages weckte mich so früh; der Morgen war so schön — —". „Gegen Mittag" sollten nach Marinellis Bericht (I, 6), der durch Pirro (II, 3) bestätigt wird, die Brautleute nach Sabionetta aufbrechen, tatsächlich wird die Abfahrt nach den letzten Worten Appianis (II, 11) wohl etwas früher erfolgt sein, so daß der dritte Akt, zu dessen Beginn der Überfall auf den Brautwagen stattfindet, spätestens am zeitigen Nachmittag einsetzt. Da sich die beiden letzten Aufzüge mit geringer, kaum minutenlanger Unterbrechung anschließen, so ist die Katastrophe für den späten, zu Ende gehenden Nachmittag anzusetzen. Darauf deuten auch die Worte, mit denen der Prinz Marinelli kurz vorher (V, 5) zur Eile treibt: „Kommen Sie, Marinelli, es wird spät." So vollzieht sich das Ganze im Verlauf eines Tages, zwischen Sonnenauf- und -untergang.

Gleichfalls aufs strengste innegehalten ist die Einheit der Handlung. Von Anfang bis zur Katastrophe führt der Dichter die Handlung einfach und streng geschlossen ohne jede Nebenhandlung durch. In einer verhältnismäßig eingehenden Exposition wird das Ziel im ersten Aufzug der Handlung, Gewinnung der Emilia, der Braut Appianis, für den Prinzen, und die Mittel dazu vor uns aufgerollt. Im zweiten und dritten Aufzug sehen wir den Prinzen und seine Helfershelfer an der Ausführung. In

der Mitte des dritten Aufzugs (III, 5) scheint das Ziel erreicht, die vorwärts schreitende, aufsteigende Handlung ist auf ihrem Höhepunkt angekommen, und sofort beginnt der Umschwung, die Peripetie. Die Orsina, deren Erscheinen im ersten Teil des vierten Aufzugs zunächst hemmend wirkt und die Handlung fast zum Stillstand bringt, wird im zweiten Teil des Aufzugs geradezu zur Führerin der Gegenhandlung, indem sie die Rache entflammt und waffnet. Dagegen setzt der fünfte Aufzug durch Ankündigung einer neuen Intrige Marinellis und durch die maßvolle Besonnenheit Odoardos noch einmal stark retardierend ein, bis dann die plötzliche Enthüllung der Intrige den bestürzten Odoardo aufs neue der Fassung beraubt und die Katastrophe herbeiführt. So bewegt sich die fallende Handlung in wohlberechnetem Wechsel zwischen vorwärtsschreitenden und retardierenden Szenen. Im ersten Aufzug sind zwei episodische Szenen eingefügt, um uns das Zuständliche, den Stand des Prinzen mit seinen Pflichten und Gefahren deutlicher vor Augen zu stellen: die Contiszene und die Rotaszene. Beide dienen in erster Linie der Charakteristik, doch ist die Contiszene zugleich als festes unentbehrliches Glied mit der Haupthandlung vernietet, da sie der Leidenschaft des Prinzen für Emilia zum Durchbruch verhilft und seine Abneigung gegen die Orsina besiegelt.

Die straffe Spannung der Handlung, namentlich hinsichtlich der Zeit, hat den Dichter häufig zu sehr mühsamen und verzwickten Voraussetzungen genötigt, die trotz ihrer sorgfältigen Motivierung das Befremden des Zuschauers erregen. Wie oft ist unmittelbar neben die Verwicklung die Möglichkeit der Lösung gelegt! Das Erscheinen der Emilia im zweiten Aufzug eine Minute früher, das Bleiben Odoardos eine Minute länger, ein offenes Aussprechen seitens des Brautpaares, ein aufklärendes Wort Appianis an Claudia hätte z. B. die ganze Katastrophe verhindert. Ähnliches wiederholt sich im vierten Aufzug. Treffend bemerkt dazu Erich Schmidt (a. a. O. S. 197 f.): „Wenn nicht schon in manchen scheinbar nebenhin, tatsächlich sehr zu unserm Unterricht gesprochenen Sätzchen des ersten Aufzugs der „Emilia", so gewiß und recht empfindlich im zweiten stößt man auf Schwierigkeiten, welche der Rahmen einer karg gemessenen Frist dem Dichter bereitete. Im Vollbesitze des sicher kalkulierenden Verstandes, wie ihn ein Theaterdichter braucht, hat der kluge Rechenmeister diese Verlegenheiten überwunden. Den Schweiß der Arbeit hat er nicht völlig abwischen, die Spuren des Zwanges einer kritischen Nachprüfung nicht ganz entziehen können. Man bewundert den immer wachen, rückwärts und vorwärts blickenden Scharfsinn und klatscht der so planmäßig arbeitenden Maschinerie Beifall, aber der Gedanke an die Mühe, durch welche diese Anlage endlich fertig wurde, mengt sich manchmal abkühlend dazwischen. — — — Während Schiller mit einer verblüffenden Theaterwillkür über Lücken und Widersprüche hinwegsetzt, stachelt die jeden kleinen Schritt motivierende, behutsame Technik Lessings eben durch ihre Klugheit und Klügelei den Verstand, eine Revisionsprobe zu machen." Und schließlich bleibt trotz allen Scharfsinns dem Spiel des Zufalls immer noch ein breiter Raum. Oder ist es nicht Zufall, wenn

der Prinz ausgerechnet am Hochzeitstage der Emilia erst von ihrer Verlobung und Verheiratung erfährt? Ist es nicht Zufall, daß gerade am selben Tage die entthronte Mätresse sich entschließt, Abrechnung mit dem ungetreuen Liebhaber zu halten, daß sie ihn, der in der Stadt weilt, zu einer Zusammenkunft nach dem Lustschloß Dosalo einlädt, daß der Prinz aus einem ganz andern Grunde sich daraufhin wirklich nach Dosalo begibt usf. usf.? Mit Recht hat Kettner betont, daß der Eindruck, den die Tragödie, von dieser Seite aufgefaßt, machen muß, sich dem Schicksalsdrama nähert. Der Zufall wirkt „durch das ganze Stück hin als ein bedeutsamer Hebel der dramatischen Entwicklung. Es ist, als ob ein Verhängnis auf den Personen laste. Selbstverständlich hat Lessing es verstanden, dem Spiel des Zufalls den Schein des Möglichen, meist auch des Wahrscheinlichen zu wahren. Aber so wenig auffällig und anstößig das Eintreten der einzelnen Momente an sich ist, so verblüffend wirkt die Folgerichtigkeit, mit der das eine an das andere sich reiht und zu geschlossener Wirkung sich verbindet." (Kettner a. a. O. S. 236.) Daß Lessing selbst diese Einwände voraussah, geht aus der feinen Art hervor, wie er sie im voraus zu widerlegen suchte. Sicher nicht ohne Absicht hat er der halbwahnsinnigen und doch wieder so hellseherischen Orsina eine philosophische Betrachtung über Vorsehung und Zufall in den Mund gelegt. Orsina übernimmt zugleich Lessings Rechtfertigung gegenüber dem Zuschauer, wenn sie Marinelli belehrt: „Nun, worüber lach' ich denn gleich, Marinelli? — Ach jawohl! Über den Zufall, daß ich dem Prinzen schreibe, er soll nach Dosalo kommen, daß der Prinz meinen Brief nicht lieset, und daß er doch nach Dosalo kömmt. Ha! Ha! Ha! Wahrlich ein sehr sonderbarer Zufall! Sehr lustig, sehr närrisch! — Und Sie lachen nicht mit, Marinelli? — — — — Nein, nein, lachen Sie nur nicht. — Denn sehen Sie, Marinelli, was mich so herrlich lachen macht, das hat auch seine ernsthafte, sehr ernsthafte Seite. — — Zufall? Ein Zufall wär' es, daß der Prinz nicht daran gedacht, mich hier zu sprechen, und mich doch hier sprechen muß? Ein Zufall? — Glauben Sie mir, Marinelli, das Wort Zufall ist Gotteslästerung. Nichts unter der Sonne ist Zufall; — am wenigsten das, wovon die Absicht so klar in die Augen leuchtet. — Allmächtige, allgütige Vorsicht, vergib mir, daß ich mit diesem albernen Sünder einen Zufall genennet habe, was so offenbar dein Werk, wohl gar dein unmittelbares Werk ist."

e) Die Sprache.

Da die sprechenden Personen des Stückes fast durchgehends, mit alleiniger Ausnahme Angelos und der zwei Bedienten, den höheren und höchsten Gesellschaftskreisen angehören, konnte Lessing den schon in der Minna von Barnhelm angeschlagenen leicht fließenden, frischen Unterhaltungston hier zu einer Kunstsprache von feinsten Formen entwickeln. Über die verschiedenen Formen des Gesprächs verfügt er mit selbstsicherer Meisterschaft. So oft er den Monolog anwendet, und das geschieht in diesem Drama verhält-

nismäßig häufig, hält er ihn bezüglich des Umfangs doch immer in bescheidenen Grenzen, so daß der Eindruck eines lauten Denkens immer gewahrt wird, um so mehr, als er immer nur an Personen in stärkerer innerer Erregung, wie den Prinzen im ersten Aufzug (viermal) und Odoardo im fünften Aufzug (dreimal), gegeben wird. Auch der Dialog paßt sich immer der jeweiligen Stimmung an und zeigt dementsprechend die mannigfachsten Formen, vor dem beiderseitig geführten Wechselgespräch, wie in I, 6 (Prinz-Marinelli), bis zu der mühsamen, ziemlich einseitig geführten Unterhaltung, wie IV, 3 (Marinelli-Orsina), mit mannigfachen Zwischenstufen. Dagegen hat Lessing nicht die einzelnen Personen in ihrer Redeweise durch einen sie individuell charakterisierenden Stil unterschieden. Nur die einzige Orsina läßt er wenigstens durch die Wortwahl in etwas ihre derbe emanzipierte Art verraten („Gequieke", „Verdammt, über das Hofgeschmeiß" u. ä.). Sonst aber reden alle Personen dieselbe logisch akzentuierte Sprache, in der jeder Gedanke sofort in scharfer Deutlichkeit heraustritt, die Sprache des Denkers Lessing. Der knappe, oft epigrammatisch zugespitzte Stil, der nicht mehr sagt, als für die Klarheit erforderlich ist, dies Wenige aber mit einer schlagenden Prägnanz, kehrt immer wieder. Es ist begreiflich, daß dieser Stil, der aus dem Verstande geboren, jeder leisen Abtönung des Gedankens sich anschmiegt, als Vermittler des Affekts, des leidenschaftlichen Empfindens, nicht die gleichen Dienste tun kann. So ist die Sprache der Handelnden im Affekt meist verhältnismäßig arm und gern auf kurze Ausrufe, abgerissene, unvollständige, hastige Sätze beschränkt. Ja, es passiert dem Dichter sogar, daß er sich bei der Darstellung leidenschaftlicher Erregtheit stark vergreift, so wenn er (III, 8) der Claudia auf Marinellis Mahnung, sie möge sich beruhigen und bedenken, wo sie sei, erwidern läßt: „Bedenken, wo ich bin? — Was kümmert es die Löwin, der man die Jungen geraubet, in wessen Wald sie brüllet?" Ist das schon stofflich viel zu entlegen, als daß es einer verzweifelten Mutter in ihrer Not beifiele, so steht auch die behagliche sprachliche Ausführung, namentlich der Relativsatz, im Widerspruch zu der gespannten Situation. Ähnlich ist die Art, wie Odoardo unmittelbar vor der Katastrophe (V, 7) über die Natur des Weibes reflektiert. In diesen Fällen hat der Dichter nicht den ganz entsprechenden Ausdruck für die pulsierende Leidenschaft getroffen. Im übrigen läßt er gerade durch seine karge, oft nur andeutende Sprache dem Schauspieler viel zu tun übrig; durch seine Gesten und den Tonfall muß der Schauspieler diese gemeißelte Sprache zum Leben erwecken, muß er die Worte des Dichters ergänzen. Eine gewisse Anleitung dazu hat ihm Lessing bereits durch den reichlichen Gebrauch von Gedankenstrichen und eine sorgfältig durchdachte Interpunktion gegeben. Doch muß die Aufgabe immer aufs neue gelöst werden; das hat Eduard Devrient bezeugt, wenn er in seiner „Geschichte der Schauspielkunst" (II, S. 251) über Emilia Galotti schrieb: „Lessing gab der Schauspielkunst in diesem Stück Charaktere, welche an innerem Reichtum und Vollendung von keinem späteren Dichter übertroffen worden sind und dennoch dem Darsteller so viel zwischen den Zeilen zu lesen, zu erraten und zu ergänzen

übriglassen. An sämtlichen Rollen der Emilia kommt die Schauspielkunst niemals zu Ende; sie findet unerschöpfliche Anregungen und Aufgaben darin."

C. Literarhistorische Würdigung.

a) Entstehung.

Das Trauerspiel Emilia Galotti, wie es uns heute vorliegt, ist in Wolfenbüttel während des Winter 1771 auf 72 vollendet worden. Seine Anfänge aber reichen anderthalb Jahrzehnte zurück. Die meisten Aufschlüsse über die Entstehungsgeschichte des Werkes liefern uns Lessings Briefe.

Unter den zahlreichen dramatischen Entwürfen, mit denen sich Lessing nach der Vollendung seines ersten großen Trauerspiels Miß Sara Sampson (1755) trug, und von denen nur der Philotas in fertiger Gestalt auf uns gekommen ist, befand sich auch eine Virginia, in der er die Anschläge des römischen Dezemvirn Appius Claudius auf die schöne Plebejerin und den dadurch herbeigeführten Sturz des Machthabers, in einem Trauerspiel darzustellen gedachte. Nach Äußerungen, die sich in den Briefen an die Berliner Freunde Mendelssohn (22. Okt.) und Nicolai (25. Nov.) finden, scheint sich Lessing 1757 in Leipzig, nach seiner Rückkehr von der mit dem Kaufmann Winkler angetretenen Reise, besonders eingehend mit diesem Plane beschäftigt zu haben. Unter seinen Händen aber veränderte sich ihm allmählich der Plan, und aus dem Virginiastoff erwuchs ihm die Fabel der Emilia Galotti. Darüber hat er selbst unter dem 21. Januar ausführlich an Nicolai berichtet, indem er nach seiner Art die eigne Urheberschaft zunächst noch verleugnet und einen anonymen jungen Tragikus vorschiebt: „Unterdes würde mein junger Tragikus fertig, von dem ich mir nach meiner Eitelkeit viel Gutes verspreche, denn er arbeitet ziemlich wie ich. Er macht alle sieben Tage sieben Zeilen; er erweitert unaufhörlich seinen Plan und streicht unaufhörlich etwas von dem schon Ausgearbeiteten wieder aus. Sein jetziges Sujet ist eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben. Er hat nämlich die Geschichte der römischen Virginia von allen dem abgesondert, was sie für den ganzen Staat interessant machte; er hat geglaubt, daß das Schicksal einer Tochter, die von ihrem Vater umgebracht wird, dem ihre Tugend werter ist als ihr Leben, für sich schon tragisch genug und fähig genug sei, die ganze Seele zu erschüttern, wenn auch gleich kein Umsturz der ganzen Staatsverfassung darauf folgte. Seine Anlage ist nur von drei Akten, und er braucht ohne Bedenken alle Freiheiten der englischen Bühne." — Nach diesen Worten des Dichters stellt sich die Fabel zur Emilia Galotti als modernisierter und seiner politischen Nachwirkung entkleideter Virginiastoff dar. Dieser erste dreiaktige Entwurf ist uns nicht erhalten, obwohl Nicolai bezeugt, er habe ihn noch „gesehen, als Lessing 1775 in Berlin war. Nach demselben war die Rolle der Orsina nicht vorhanden, oder wenigstens nicht auf die jetzige Art."

Aus unbekannten Gründen blieb der Entwurf zunächst liegen Erst

zehn Jahre später, als Lessing 1767 dem Rufe als Theaterdichter an das neubegründete Nationaltheater nach Hamburg gefolgt war, suchte er ihn wieder vor. Die Ursache ist unschwer zu erraten. Ein kurzer Blick schon in die Hamburger Dramaturgie zeigt, wie schwer das neue Nationaltheater bei seinem Spielplan mit dem Mangel an guten deutschen Stücken zu ringen hatte, wie man immer wieder, in Ermangelung von besseren einheimischen, zu ausländischen Werken seine Zuflucht nehmen mußte. Da lag es für den Theaterdichter Lessing nahe, auf seinen alten Entwurf zurückzugreifen und einen Versuch mit einer bühnenfähigen Bearbeitung zu machen. So fing er denn an, den Entwurf auszuarbeiten. „Diese Ausarbeitung war", so schreibt er später an seinen Bruder Karl, „so angelegt, daß sie nur gespielt, nie gedruckt werden sollte." Aus diesen Worten geht deutlich hervor, daß dem Dichter die Ausarbeitung, zu der ihm wohl verhältnismäßig wenig Zeit zur Verfügung stand, sehr niedrig einschätzte und nur als einen ihm durch die Verhältnisse abgerungenen Notbehelf ansah. Wenn sie überhaupt fertig wurde, so hat sie jedenfalls keine Verwendung gefunden. Mit dem Scheitern des Hamburger Unternehmens entfiel für Lessing auch diese Verpflichtung.

Indessen war durch den Hamburger Versuch doch Lessings Interesse und Aufmerksamkeit für den alten Plan neu geweckt worden, und als er durch seine Übersiedlung nach Wolfenbüttel (1770) endlich die nötige Muße für ein ruhiges Schaffen gewann, nahm er alsbald den Entwurf zum dritten Male vor, um ihm während des Winters 1771 auf 72 nunmehr seine endgültige Gestalt zu geben. Dabei verwarf er den alten dreiaktigen Entwurf von 1757/58 ebenso wie die Hamburger Ausarbeitung und gestaltete die Handlung nach einem neuen Plane in fünf Aufzügen. Am 31. Dezember 1771 berichtet er an seinen Bruder Karl: „Mit meiner Tragödie geht es so ziemlich gut, und künftige Woche will ich Dir die ersten drei Akte senden." Die beiden letzten Aufzüge scheinen ihm dann noch manche Schwierigkeiten bereitet zu haben, wie aus dem Brief an den Verleger Voß vom 25. Januar 1772 hervorgeht: „Je näher ich gegen das Ende komme, je unzufriedener bin ich selbst damit." Doch brachte er das Werk noch im Februar zu Ende; am 1. März ging der letzte Teil des Manuskripts nach Berlin ab.

b) Einflüsse.

Die Virginiasage, von der Lessing ausging, ist uns von zwei antiken Geschichtschreibern, dem Römer Livius (III, 48 f.) und dem Griechen Dionys von Halykarnaß (XI, 25 f.) überliefert worden. Ihr Inhalt ist kurz folgender: Das Haupt der römischen Dezemvirn, der stolze Appius Claudius hatte für die schöne Virginia, die Tochter des plebejischen Centurio Virginius und Braut des ehemaligen Volkstribunen Icilius eine Leidenschaft gefaßt und strebte nach ihrem Besitze. Da es ihm nicht gelang, sie durch Versprechungen und Geschenke gefügig zu machen, bewog er einen seiner Klienten, den Markus Claudius, Virginia als die ihm geraubte Tochter seiner Sklavin auszugeben und zurückzufordern. Während Virginius im Lager weilt, wird der Anschlag ausgeführt. Auf offener Straße ergreift der Klient die Virginia, führt sie

vor den Richterstuhl des Dezemvirn und läßt sie sich von diesem als sein Eigentum zusprechen. Auf das Geschrei der Hilfeflehenden war eine Menge Volks zusammengeströmt, darunter auch ihr Bräutigam Icilius, dem es mit Mühe gelingt, einen Aufschub bis zur Ankunft des Vaters zu bewirken. Obwohl Appius durch heimliche Boten seine Amtsgenossen im Lager ersucht, den Virginius zurückzuhalten, kann er doch die Rückkehr des von Icilius bereits benachrichtigten Vaters nicht hindern. Am nächsten Tage erscheint Virginius mit seiner Tochter vor dem Richterstuhl des Dezemvirn; der ganze Marktplatz ist von Menschen angefüllt, unter denen sich viele Freunde des Virginius befinden. Appius wiederholt seinen Richterspruch vom vorigen Tage, und als der Vater die Herausgabe der Tochter verweigert, während das Volk sich drohend um ihn schart, läßt der Dezemvir durch seine Liktoren den Haufen zersprengen und das Mädchen ergreifen. Da bittet Virginius, der an der Rettung der Tochter verzweifelt, um die Erlaubnis, wenigstens von seiner Tochter Abschied nehmen zu dürfen. Er führt sie zu einer nahen Fleischerbude, ergreift da ein Messer und stößt es ihr in die Brust mit den Worten: „Da ich kein anderes Mittel habe, deine Freiheit zu retten, so will ich sie dir auf diese Weise schenken." Darauf wendet er sich gegen Appius: „Bei diesem Blute weihe ich dein Haupt der Unterwelt." Er entkommt ungehindert, und während er das Heer gegen die Dezemvirn aufreizt, entflammt Icilius an der Leiche der Braut das Volk Roms zum Aufruhr. Die Herrschaft der Dezemvirn bricht zusammen, Appius Claudius wird gefangen genommen und tötet sich selbst.

Die Anregung zur Dramatisierung dieses Stoffes empfing Lessing durch westeuropäische Vorbilder. Von der Tragödie Virginia des spanischen Dramatikers Monziano (erschienen 1750) hatte er im ersten Stück seiner theatralischen Bibliothek (Berlin 1754) einen sehr ausführlichen Auszug gegeben. Von dem gleichnamigen Stück des Engländers Crisp ist der erste Auftritt, in Prosa übersetzt, im Nachlaß des Dichters aufgefunden worden und hat lange zu dem Glauben Anlaß gegeben, daß uns hier ein Rest des Lessingschen Virginiadramas erhalten sei. Daß Lessing endlich auch das Jugendwerk Virginie des Franzosen Campistron (1683) benutzt habe, hat die neuere Forschung wahrscheinlich gemacht. Nach dem ganzen Zusammenhang scheint es, daß Lessing zunächst (1757) die Absicht hatte, ein heroisches Drama im Stile dieser ausländischen Vorgänger zu dichten. Darauf weist vor allem die Übereinstimmung mit den andern dichterischen Entwürfen, welche Lessing damals beschäftigten, einem Codrus, einem Cleonnis, einer Lukrezia. Auch der Philotas gehört in diese Reihe. In all diesen Stücken handelt es sich um einen verzweiflungsvollen Kampf für Vaterland und Freiheit, der schließlich nur durch Aufopferung des eignen Lebens gewonnen werden konnte. Lessing zeigt sich hier von jenem kriegerischen Geiste ergriffen wie er durch den Siebenjährigen Krieg in weiten Kreisen Norddeutschlands entfacht war (vgl. oben Philotas S. 18f.).

Wenn der Dichter schließlich gleichwohl gerade diese politische Seite des Virginiastoffes verwarf, wenn er versuchte, davon alles abzusondern,

„was sie für den ganzen Staat interessant macht", so lenkte er damit wieder in die Bahnen ein, die er mit der Miß Sara Sampson als erster erfolgreich beschritten hatte. Mit diesem Stücke hatte Lessing das bürgerliche Trauerspiel nach englischem Muster auch in Deutschland begründet. Besonders ein englischer Romanschriftsteller, Samuel Richardson (1689—1761), den Lessing mit seiner ganzen Zeit wegen der ihm eignen Stärke der moralischen Rührung aufs höchste bewunderte, war für ihn vorbildlich. Was er den Romanen des Engländers, den Grandison, Pamela, Clarissa nachrühmte, „daß hier die Kunst ihre größte Stärke angewandt habe, das menschliche Herz auf allen Seiten zu rühren, um es durch Rührung zu bessern", das hatte er seinerseits mit der Miß Sara Sampson im Drama zu erreichen gesucht. Sowohl in der Sprache als vornehmlich in der Fabel ist hier der Einfluß des Engländers deutlich zu spüren. Auf diesem Wege gedachte Lessing weiterzuschreiten, als er seine heroische Virginia in „eine bürgerliche Virginia, der er den Titel Emilia Galotti gegeben", umwandelte. Es konnte ihm nicht entgangen sein, welche innere Verwandtschaft das Schicksal Virginiens mit den Romanen der Richardsonschen Tugendheldinnen hatte, welche vortreffliche Gelegenheit sich hier bot, den Kampf weiblicher Unschuld gegen männliche Verführungskünste und -liste in Richardsonscher Art darzustellen. Möglich, daß auch das Beispiel des Enzyklopädisten Diderot, der in Frankreich verwandten Bestrebungen huldigte und eben damals (1757) sein bürgerliches Schauspiel: „le fils naturel" hatte erscheinen lassen, anspornend wirkte. Einige Veränderungen waren allerdings nötig, vor allem war die antike Umwelt nicht brauchbar. So mußte Lessing die Virginiafabel, um sie in ein bürgerliches Trauerspiel umprägen zu können, nicht nur ihrer großen staatsumwälzenden Folgen berauben, sondern auch stark modernisieren und in eine dem modernen Fühlen näherliegende, weniger heroische Zeit verlegen. Trotzdem ist auch aus dem modernen Trauerspiel Emilia noch die antike Fabel ohne Mühe herauszuschälen. Selbst die Personen sind im allgemeinen ziemlich dieselben geblieben, wie sie Lessing in den älteren Virginiadramen vorfand; auch die Rolle Marinellis war in einem gefälligen Freigelassenen des Appius schon vorgebildet. Dagegen hat Lessing an den Charakteren manches geändert und namentlich die beiden Hauptcharaktere, den Prinzen und Emilia, sowie ihre Kontrastfiguren kann man als Lessings Eigentum ansprechen.

Hätte der Dichter Gelegenheit gehabt, seinen dreiaktigen Entwurf von 1757/58 in ununterbrochener Arbeit sogleich auszuführen, so würden wir eine Emilia Galotti erhalten haben, die der Miß Sara Sampson in Sprache wie in rührender Wirkung verhältnismäßig nahegestanden hätte. Statt dessen besitzen wir nun infolge der zehnjährigen Pause, die sich zwischen Konzeption und Ausarbeitung legt, eine Emilia Galotti, die in allem weit ihre ältere Schwester überragt und kaum noch einen schwachen Anklang an jene aufzuweisen hat. In den zehn Jahren war Lessing über die englische Manier, der er in Miß Sara Sampson seinen Tribut entrichtet hatte, hinausgewachsen; sein Blick hatte sich geweitet und eine Menge Erfahrungen waren

ihm als Hamburger Dramaturgen zugeströmt. Was er in Hamburg gelernt, was er in der Hamburger Dramaturgie durchdacht und entwickelt hatte, fand nun seinen praktischen Niederschlag in der Tragödie, die in der Wolfenbüttler Muße reifte. So ließen sich zahlreiche Fäden zwischen unserm Drama und der Dramaturgie nachweisen, ja, das ganze Drama ist im Grunde nichts als eine Anwendung und Bestätigung der in der Hamburger Dramaturgie aufgestellten Grundsätze. Gleich feind einer übertreibenden Pedanterie wie einer wilden Regellosigkeit entsagt Lessing „allen Freiheiten der englischen Bühne", die er noch beim ersten dreiaktigen Entwurf in Anspruch genommen hatte. Vielfach berührt er sich in seiner Technik und seinem Stil, namentlich in der angestrebten Realistik und Natürlichkeit, mit Diderot, dem Vater des bürgerlichen Schauspiels in Frankreich, im allgemeinen aber hält er sich an die Regeln, die die klassische französische Tragödie in Nachahmung der Alten zum Gesetz erhoben hatte.

c) Aufnahme und Wirkung.

Noch ehe das Drama bei dem Verleger Voß in Berlin im Buchhandel herauskam, erlebte es bereits seine erste Aufführung. Am 13. März 1772 wurde es in Braunschweig, zum Geburtstag der Herzogin von der Döbbelinschen Truppe gegeben, mit Beifall aufgenommen und dann noch zweimal wiederholt. Lessing blieb den Aufführungen fern. Er mochte befürchten, daß man in dem Buche Anspielungen auf heimische Verhältnisse finden könnte, wenigstens läßt das die Geflissentlichkeit vermuten, mit der er vorher dem Herzog Karl von Braunschweig gegenüber in einem Briefe die Entstehungsgeschichte des Stückes noch einmal betont hatte: die Tragödie sei „bereits vor einigen Jahren ausgearbeitet und solle weiter nichts als die alte römische Geschichte der Virginia in einer modernen Einkleidung sein." In gleichem Sinne schrieb er nach Berlin, wo die ersten Aufführungen im April stattfanden. Offenbar besorgte er, daß man in höfischen Kreisen den Stoff des Dramas zu aktuell finden und daran Anstoß nehmen konnte. Diese Besorgnis erwies sich zwar als unbegründet; ungehindert eroberte sich das Stück allmählich die deutschen Hofbühnen, nur in wenigen Residenzen, wie z. B. in Gotha, wurde die Aufführung verboten, während charakteristischer Weise in dem republikanischen Hamburg das Publikum sich ablehnend verhielt. Aber die Wirkung des Stückes auf das Publikum dürfte Lessing doch richtig vorausgeahnt haben. Sie war tief und nachhaltig und machte das Drama zu einem Wetterzeichen der kommenden Revolution. Es schürte „überall in deutschen Landen das Feuer antityrannischer Gesinnung. Das verdrängte staatliche Interesse des Urstoffes schien am Ende doch wie ein furchtbarer Schatten nach Blut zu begehren. Kunstvoll war das Drama einem Fürstenmord ausgebogen, wie die deutschen Zustände und Stimmungen im achtzehnten Jahrhundert wirklich ein grollendes Ducken unter das verhaßte Joch dem freien Aufbäumen, ein ingrimmiges Verbluten dem rächenden Gegenschlag vorzogen. Doch alles, was Lessing zur Deckung seines Prinzen so erfinderisch aufgeboten, schwand zumal in den Augen

einer aufgereizten Jugend gegen die schrecklichen Anklagen dahin, welche sich im Verlaufe der Tragödie gegen dieses unselige Regiment immer steiler erhoben" (Erich Schmidt, a. a. O. S. 217). Man hat deshalb nicht mit Unrecht Emilia Galotti als ein Revolutionsdrama bezeichnet, es bot der unzufriedenen Kritik der bestehenden Verhältnisse reichliche Nahrung. Bald wagte sich diese Kritik auch in der Literatur freier hervor. Dichter wie Schubart und die freiheitschwärmenden Genossen des Göttinger Hainbundes, der 1772, also im Erscheinungsjahr der Emilia, gegründet wurde, haben ihr beredten Ausdruck gegeben. Am stärksten hat Schiller mit Kabale und Liebe (1784) in dieser Richtung gewirkt. Schillers Tragödie, die einen verwandten Stoff wie Lessings Emilia behandelt, kann den Einfluß ihrer älteren Schwester nicht verleugnen; hier wie dort wird der Kampf des anständigen Bürgertums gegen die Ränke und Übergriffe eines höfischen Absolutismus geschildert. Aber der Schauplatz der Handlung ist in Kabale und Liebe nach Deutschland gelegt, und wie an Kühnheit und leidenschaftlicher Gewalt der Sprache, so hat Schiller auch in der wuchtigen packenden Komposition sein Vorbild übertroffen.

Die Aufnahme der Emilia Galotti bei der Kritik war im allgemeinen glänzend; der Braunschweiger Freund und Kritiker Ebert feierte den Verfasser enthusiastisch als den „Shakespeare-Lessing", die Berliner Freunde Engel, Mendelssohn und Nicolai ließen es an Bewunderung nicht fehlen, und auch Fernstehende, wie Claudius und Wieland äußerten sich sehr anerkennend. Allgemein wurde die sichere Technik und Charakteristik gerühmt. Goethe, der eben damals unter Shakespears unmittelbarem Einfluß die Geschichte Gottfriedens von Berlichingen mit der eisernen Hand in lockerster Szenenfolge dramatisierte, empfand die unerbittliche Strenge der Lessingschen Szenenführung drückend; darum schrieb er im Juli 1772 an Herder: „Emilia Galotti ist auch nur gedacht. Mit halbweg Menschenverstand kann man das Warum von jeder Szene, von jedem Wort möcht' ich sagen, richtig auffinden. Drum bin ich dem Stück nicht gut, so ein Meisterstück es sonst ist." Mit diesem Tadel, der der festgefügten Komposition das beste Zeugnis ausstellte, traf das geniale Haupt der Stürmer und Dränger gleichwohl etwas Richtiges, die Eigenart der verständnismäßigen Produktion Lessings; man vergleiche dazu Lessings berühmte Selbstcharakteristik im letzten Stück der Hamburger Dramaturgie. Doch konnte auch ein Goethe nicht umhin, sich vor der überragenden Geisteskraft Lessings zu beugen und von ihm zu lernen. Schon die zweite Bearbeitung des Götz, zu der ihn das strenge Urteil Herders leitete, zeigt den formalen Einfluß der Emilia. Ein Jahr später (1774) folgte dann das bürgerliche Trauerspiel Clavigo, mit dem sich Goethe ganz zum Schüler Lessings machte und sowohl im bürgerlichen Milieu als in der gesamten Technik der Emilia Galotti nachstrebte. Einen ähnlichen Einfluß übte das Drama auch auf die andern zeitgenössischen Dramatiker. Ganz besonders hat Leisewitz mit seinem Julius von Tarent (1776) die Lessingsche Technik sich zum Muster genommen. Aber auch sämtliche Jugenddramen Schillers bis zum Don Karlos einschließlich verraten die

Einwirkung der Emilia. So konnte der greise Goethe die literarhistorische Bedeutung des Stückes dahin zusammenfassen: „Zu seiner Zeit stieg dieses Stück wie eine Insel Delos aus der Gottsched-Gellert-Weißeschen Wasserflut, um eine kreißende Göttin barmherzig aufzunehmen. Wir jungen Leute ermutigten uns daran und wurden Lessing viel schuldig" (Brief an Zelter).

Auffällig ist der starke Einfluß, den das Drama auch in rein sprachlicher Beziehung auf die jüngere Dichtergeneration geübt hat. Die Besonderheit des Sprachstils, die „abgebrochene" Sprache der Emilia scheint von den Zeitgenossen noch stärker empfunden worden zu sein, als von uns Heutigen; offenbar ist inzwischen schon manches davon in unser Sprachbewußtsein eingegangen. Fanden sich doch unter den zeitgenössischen Kritikern Stimmen, die diese Sprache als maniriert tadelten. Am meisten bemängelt wurde jedoch ein sachlicher Punkt, der unbefriedigende Schluß und damit im Zusammenhang das Verhältnis Emilias zum Prinzen. Zu dieser Frage, die dann im neunzehnten Jahrhundert sehr breit erörtert wurde, hat sich eine endlose Literatur angesammelt. Viele nahmen, um die Katastrophe zu erklären, eine heimliche, uneingestandene Neigung Emilias für den Prinzen an. Zu ihnen gehörte auch der betagte Goethe, der daher den Grundfehler des Dramas darin fand (Gespräche mit Riemer), daß diese Neigung nirgends deutlich ausgesprochen, sondern nur angedeutet, subintellegiert sei. Aus der gleichen Anschauung heraus zog Börne die sarkastische Folgerung, daß „der Vater seine Tochter ermordet, nicht um ihre Herzensreinheit zu wahren, sondern um ihre anatomische Unschuld zu retten." (Gesammelte Schriften.) Demgegenüber erstanden Emilien auf der andern Seite ritterliche Verteidiger. Erst in den letzten Jahrzehnten hat sich unter dem Einfluß Erich Schmidts und Gustav Kettners eine vermittelnde Ansicht Bahn gebrochen. Man motiviert ihren letzten verzweifelten Entschluß aus der ihr aufdämmernden Erkenntnis ihrer Sinnlichkeit sowie aus ihrer jugendlichen Unselbständigkeit, und es kann kein Zweifel bestehen, daß diese Deutung den Absichten des Dichters am besten gerecht wird. Natürlich werden damit die Bedenken gegen die Katastrophe keineswegs aus der Welt geschafft. So streng und folgerichtig der Dichter die Katastrophe in seiner Art aus den Charakteren heraus vorbereitet und entwickelt hat, die Tat Odoardos behält für uns etwas Unnatürliches. Es fehlt ihr das Zwingende, Überzeugende. Bei ruhiger Überlegung steht immer wieder der Zweifel in uns auf und fragt, ob dieser Vater und diese Tochter wirklich so und nicht anders handeln mußten. Die letzte Ursache dieser Mängel liegt tief in Lessings Eigenart begründet, in jener kühlen verstandesmäßigen Produktion, die schon der junge Goethe an dem Stücke richtig herausgefunden hatte. Es ist kein Zufall, daß gerade dieser Punkt von den gefühlsfrohen Romantikern wieder hervorgehoben und der Tragödie zum Vorwurf gemacht wurde. Am härtesten von ihnen ist Friedrich Schlegel mit dem Dichter ins Gericht gegangen. Nach seinen „Charakteristiken und Kritiken" wäre das Drama nur „ein gutes Exempel dramatischer Algebra. Man mag es bewundern, dieses in

Schweiß produzierte Stück des reinen Verstandes, man mag es frierend bewundern und bewundernd frieren, denn ins Gemüt dringt's nicht und kann's nicht dringen, weil es nicht aus dem Gemüt gekommen ist. Es ist in der Tat viel Verstand darin, nämlich prosaischer. Es fehlt an jenem Verstande eines Shakespeare, Goethe oder Tieck."

Wo viel Licht ist, da ist auch viel Schatten. Diese Tragödie, die uns ein überragender Geist mit weiser Benutzung aller erdenkbaren, zu Gebote stehenden Hilfsmittel geschaffen hat, mußte auch die Fehler ihrer Vorzüge haben. „Theatergerecht wie wenige Stücke in der Weltliteratur, ohne einen Abstrich eine leise Änderung zu fordern und zu vertragen, steht das Werk da zum gewichtigen Zeugnis, daß in der dramatischen Gattung ein Geschöpf des kritischen Verstandes leicht langlebiger ist als viele jüngere Geburten poetischerer Köpfe ... Hier lernt der Darsteller, der Zuschauer, der Leser nicht aus." (E. Schmidt, a. a. O. S. 219). Freuen wir uns seiner Vorzüge, der kunstvollen dramatischen Architektonik, der individuell gezeichneten Figuren, des eigentümlich ausgeprägten Stiles: Vorzüge, durch die sich dieses Stück bis heute jugendfrisch erhalten hat.

D. Zur unterrichtlichen Behandlung.

Über keines der klassischen Dramen gehen die Ansichten der Pädagogen bis in die neueste Zeit hinein so weit auseinander, als über Lessings Emilia Galotti. Die Frage, ob das Drama in den Unterricht der höheren Schule gehöre, oder ob es der Privatlektüre überlassen werden solle, sind außerordentlich verschieden beantwortet worden. Schon die ersten Methodiker des deutschen Unterrichts sind hier verschiedener Meinung. Während Hiecke (Der deutsche Unterricht, 1842, S. 109) und Laas (Der deutsche Unterricht, S. 302) für die didaktische Berechtigung des Stückes eintreten, verhält sich Karl v. Raumer (Geschichte der Pädagogik, 1852, III, 2, S. 137) ablehnend. Besonders lebhaft hat sich dann Fr. Kern (Deutsche Dramen als Schullektüre, 1886, S. 10) gegen die Klassenlektüre des Dramas ausgesprochen: „Wie sollte der Schüler sich hineindenken in die Stimmung der Lessingschen Emilia, die an ihrem Hochzeitstage, der zugleich der Todestag ihres Verlobten ist, mit den Vorstellungen einer übermächtigen Sinnlichkeit ringend, keinen anderen Ausgang weiß, ihre Reinheit zu bewahren, als den Tod. An diesem Tage dieser Tumult in ihrer Seele; also welches Minimum von Liebe zu Appiani — und nun der Dolch die einzige Rettung! Wie soll der Schüler, könnte er es auch, was nicht zu wünschen ist, sich in diese so ganz unzeitige und darum unzureichend motivierte Stimmung hineindenken, zugleich die Tat des Vaters begreiflich finden, der auf das leidenschaftliche Wort der Tochter hin davon felsenfest überzeugt ist, daß ihre Tugend erliegen müsse, wenn sie am Leben bleibt. Zwei Seelenzustände, die ich wenigstens keinem Schüler klar machen kann, weil sie meiner eigenen Empfindung fremd sind. Und nun die unerquicklichen, trostlosen äußeren Zustände, die durch die Handlung des Dramas geschaffen sind. Odoardo,

ein dem Richterspruch des Prinzen verfallener Verbrecher, Marinelli, nur ungnädig entlassen, seine lichtscheuen Werke weiter treibend und vielleicht bald genug wieder am Hofe des Prinzen selber, der Prinz die Handlung abschließend mit einer nichtssagenden Redensart über die menschliche Schwäche, die er seufzend in sich anerkennt, und die menschliche Bosheit, über die er sich weit erhaben weiß . . . Die drückende Schwüle, welche der Katastrophe vorangeht, die Situation, welche durch dieselbe geschaffen ist, sollte uns hindern, dieses Stück jemals eingehend zu besprechen. Kenntnis muß ja der Schüler von dem Drama haben, aber zur Klassenlektüre ist es gänzlich ungeeignet." —

Dem Urteile Kerns hat sich Rudolf Lehmann (Der deutsche Unterricht, 1890, S. 258f.) angeschlossen: „Anders steht die Schule zu Emilia Galotti. Die tiefe künstlerische Weisheit, der planvoll berechnende Kunstverstand, der hier den Grundriß entworfen, . . . werden sich nur dem eindringenden Verstande, nur der ins einzelne gehenden Beschäftigung ganz enthüllen. Zu einer solchen nun aber ist das Werk für die Schule seinem Gegenstande nach ungeeignet. Man kann es nur als einen schweren Mißgriff bezeichnen, wenn Laas seinen Schülern zumutet, sich in die Motive, die den Odoardo zur Ermordung Emilias treiben, oder in die leidenschaftlichen Verirrungen der Orsina zu vertiefen und sogar darüber zu schreiben. Was der Unterricht für das Verständnis dieses Dramas zu tun hat, ist sehr wenig und braucht den Raum von einer, höchstens zwei Stunden nicht zu überschreiten." —

Wenn sich die pädagogische Praxis durch diese Verdammungsurteile nicht hat irre machen machen lassen und im allgemeinen an der Klassenlektüre des Dramas festgehalten hat, so konnte sie sich zu ihrer Rechtfertigung auf eine so gewichtige Stimme wie die Gustav Wendts (Didaktik und Methodik des deutschen Unterrichts. 1896, S. 43) berufen. Neuerdings hat sich auch Paul Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterricht 1906; Handbuch des deutschen Unterrichts an höheren Schulen, I, 3, S. 81ff.) bejahend ausgesprochen: „Emilia Galotti ist um der Schwächen des Dramas willen geradezu als Schullektüre beanstandet worden. Nun steht es ja ganz und gar nicht so, daß immer dieselben Werke gelesen werden müßten; aber Lessings Emilia gänzlich abzusetzen und damit ziemlich aus dem Gesichtskreis der höheren Schule zu rücken, halte ich für einen Verlust. Schon im literargeschichtlichen Sinne, wie schade!"

In der Tat scheint eine eingehende Behandlung der Emilia Galotti vornehmlich durch den hohen historischen Wert des Stückes für die Schule geboten. Es ist die erste echte deutsche Tragödie, von unerschöpflicher Bedeutung für die gesamte deutsche Literaturgeschichte, für die dichterische Entwicklung Lessings sowohl wie für die Entwicklung des Dramas überhaupt. Und welche Lebenskraft noch heute in diesem Werke steckt, das beweist am besten die Tatsache, daß es sich, auch insofern die älteste deutsche Tragödie, im Spielplan der deutschen Bühne bis zur Gegenwart erhalten hat. An einem solchen Werke kann die Schule nicht mit ein paar Worten vorbei-

gehen. Einen fruchtbaren Wink für die Behandlung scheint mir Goldscheider zu geben, wenn er meint, es sei „eigentlich eine Tragödie Hettore Gonzaga und nicht eine Tragödie Emilia". Der hervorstechendste Charakter ist jedenfalls der Prinz und nicht Emilia, die weniger Heldin, vielmehr Kampfesobjekt ist. Daß sich diese Auffassung von der Lessings keineswegs zu weit entfernt, zeigt eine Stelle aus seinem Briefwechsel mit seinem Bruder Karl (Lessings Werke, von Lachmann, XII. S. 408): „Weil das Stück Emilia heißt, ist es darum mein Vorsatz gewesen, Emilien zu dem hervorstechendsten oder auch nur zu einem hervorstechenden Charakter zu machen? Ganz und gar nicht. Die Alten nannten ihre Stücke wohl nach Personen, die gar nicht aufs Theater kamen." Dabei muß die Behandlung vor allem den zeitgeschichtlichen Charakter betonen, ähnlich wie die Bühne schon durch das gewählte Kostüm die Handlung in das achtzehnte Jahrhundert zurückverlegt und dadurch dem Stück den Charakter seiner Entstehungszeit aufprägt. Gibt es sich doch als ein treues Spiegelbild der wichtigsten Zeitfragen, welche das achtzehnte Jahrhundert bewegten, des fürstlichen Absolutismus, der Fürstenfreundschaft, der Fürstenliebe.

IV.

Nathan der Weise.

Ein dramatisches Gedicht.

Literatur. Wir nennen außer den oben S. 1 genannten allgemeinen Werken über Lessing von Einzelerklärungen: H. Düntzer, Leipzig 1883, 3. Auflage; Ed. Niemeyer, Lessings Nathan der Weise durch eine historisch-kritische Einleitung und einen fortlaufenden Kommentar erläutert, Leipzig 1885; den Vortrag von W. Beyschlag, Lessings Nathan der Weise und das positive Christentum, Berlin 1863; David Strauß, N. d. W., Berlin 1864; Kuno Fischer, Stuttgart 1864 (jetzt erweitert zum 2. Teil des oben S. 1 genannten Werkes); K. Werder, Vorlesungen über Lessings Nathan, Berlin 1894; H. Gelzer, Die neuere deutsche Nationalliteratur nach ihren ethischen und religiösen Gesichtspunkten, Bd. I, 3. Aufl. Leipzig 1858, S. 349 ff.; W. Wackernagel, Kl. Schriften II, 432—486; Köpke i. d. Zeitschr. für Gymnas.-Wesen 1856, S. 181 ff.; A. Rausch, Lessings Nathan im deutschen Unterrichte der Prima i. d. Lehrproben und Lehrgängen Heft 32, S. 56 ff.; A. Matthias, Der Gedankengang und die Gestaltung der einzelnen Charaktere in Lessings Nathan. Aus Schule, Unterricht und Erziehung S. 291.

A. Zur Einführung in die Entstehungsgeschichte.

Das dramatische Gedicht „Nathan der Weise" ist nicht wie die andern Dramen Lessings nur aus einem rein künstlerischen Streben herausgeboren. Vielmehr verfolgte der Dichter damit zugleich ganz bestimmte persönliche Zwecke: es sollte ein symbolisches Bekenntnis seines Glaubens, eine Ausprägung seiner tiefsten und letzten Gedanken über die Religion und ihre wichtigsten Erscheinungsformen werden. Der Mensch und Denker Lessing hat daran nicht minder Anteil als der Dichter. Wegen dieser verschlungenen persönlichen Beziehungen ist es zum vollen Verständnis des Werkes nötig, zunächst die Verhältnisse kennen zu lernen, unter denen es entstand.

a) Die deutsche Aufklärung.

Unter dem Einfluß des Hallischen Philosophen Christian Wolff (1679 bis 1754), der die Leibnizische Philosophie in eine systematische Form gebracht und als ihren höchsten Zweck die Aufhellung des Verstandes gesetzt hatte, entwickelte sich auch in Deutschland im Verlaufe des 18. Jahrhunderts jene geistige Strömung, die man Aufklärung oder Rationalismus nennt. Sie bedeutete einen Rückschlag gegen die einseitige Herrschaft, die die bibelfeste dogmatische Rechtgläubigkeit während des 17. Jahrhunderts ausgeübt hatte, und focht, indem sie die Vernunft als die höchste Autorität nahm und

alles, was ihr widersprach, verfemte, für die Freiheit des Geistes und der Wissenschaft. Verwandte Bestrebungen des Auslandes wirkten dabei befruchtend ein. In England war der sog. Deismus entstanden, d. h. die Überzeugung, daß der Glaube an einen persönlichen Gott, wie ihn Christentum, Islam und Judentum gemeinsam lehren, für das religiöse Leben genüge. Diese Anschauung war eine Frucht der religiös-politischen Wirren, unter denen England im 17. Jahrhundert zu leiden hatte. „In England war man des religiösen Haders, der seit Cromwell so großes Elend über das Volk gebracht hatte, müde und forderte allseitige Duldung und Nächstenliebe. Dem Christentum wollte man nur als der reinsten Tugendlehre einen hohen Wert zuerkennen, schob dagegen den dogmatischen Teil als nebensächlich und zwisterregend beiseite und suchte nach einer sogenannten natürlichen Religion, die in einer durch die Vernunft geforderten einfachen Gottesverehrung und im Streben nach Wahrheit und Tugend den Menschen befriedige. Durch die Schriften der englischen Deisten (Locke, Shaftesbury, Hume) wurden die Anschauungen auch französischen Denkern vertraut. Der witzige Voltaire verlangte nicht nur unbeschränkte Duldung (Toleranz) aller Bekenntnisse, sondern verhöhnte auch mit grimmigem Spott alle kirchlichen Satzungen. Der scharfsinnige Montesquieu wendete die Waffen des Rationalismus gegen den Staat, indem er den herrschenden Despotismus einer vernichtenden Kritik unterzog und in seinem ‚Geist der Gesetze‘ die Lehre vom modernen Verfassungsstaate begründete. Großen Einfluß übte die von Diderot und d'Alembert begründete Enzyklopädie (seit 1751) ein weit angelegtes Sammelwerk über alle Gebiete des menschlichen Wissens, in Form eines Wörterbuches, im Sinne der Aufklärung auf religiösem, sittlichem, sozialem und politischem Gebiete; die Artikel einiger Enzyklopädisten stehen bereits auf dem Standpunkt des unverhüllten Materialismus und Atheismus. In Deutschland, wohin diese freigeistigen Ideen mit der englischen und noch mehr der eifrig gelesenen französischen Literatur gelangten, war der politische Sinn weniger entwickelt; und zudem hatte hier das monarchische Gefühl durch die Taten und Herrschertugenden Friedrichs des Großen eine bedeutende Kräftigung erfahren Selbst Rationalist, hat der große König die bisher verfolgten Bestrebungen der Aufklärer gefördert und ihre Ideen zur herrschenden Macht in Staat und Kirche erhoben. Er, der im Fürsten den ersten Diener des Staates sah, setzte an Stelle des französischen, höfischen Despotismus den aufgeklärt volksfreundlichen, dessen segensreiche Seiten man dankbar anerkannte und der in Joseph II. einen begeisterten Vertreter fand. So trat in Deutschland das politisch revolutionäre Element der französischen Aufklärung vor dem religiösen zurück" (Klee, Grundzüge der deutschen Literaturgeschichte, S. 79 f.). Im Gegensatz zu der von der Kirche gelehrten übernatürlichen Religion (Supranaturalismus) forderte man eine natürliche Religion (Naturalismus), die, mit den Geboten der Vernunft im Einklang stehend, sich auf das natürliche Gottesbewußtsein und auf eine durch das Gewissen gesicherte Moralität beschränkte. Drei Punkte waren es namentlich in der kirchlichen Lehre, die von der Aufklärung

als der Vernunft widersprechend bekämpft wurden: die göttliche Offenbarung, die übernatürliche Natur Christi und die Wunder. Während die einen darin nur Priestertrug sahen, nahmen andere Mißverständnisse an und suchten die betreffenden Vorgänge auf eine natürliche Weise zu erklären. Das führte zumeist zu einem flachen, gemütsarmen Moralchristentum, das, auf die abstrakten Begriffe: Gott, Tugend, Humanität, Unsterblichkeit gegründet, mit dem alten Christentum nur noch die Sittenlehre gemeinsam hatte. Stärkere Geister gingen jedoch weiter und erstrebten eine neue, umfassendere Religion, zu der das Christentum nur als eine von Gott verordnete und nun überwundene Vorstufe angesehen wurde.

Man war der Meinung, daß sich aus dem Richtigen aller Religionsbekenntnisse ein neues herstellen lasse, welches, für die ganze Welt bestimmt, alle Menschen und Völker als Brüder zu vereinigen habe (eine interkonfessionelle, kosmopolitische Religion im Gegensatz zu den einzelnen Konfessionen, religiöser Kosmopolitismus). Verwandte Bestrebungen führten zu dem Illuminatenorden, gestiftet 1776 durch den Professor jur. Adam Weishaupt in Ingolstadt mit dem Zweck einer vollkommenen Entchristianisierung des Staates. In den Mysterien der höheren Grade dieses Ordens sollte der Ursprung aller „religiösen Lügen" gelehrt werden. Durch Moral allein werde das Menschengeschlecht dereinst eine einzige Familie und die Welt der Aufenthalt vernünftiger Menschen werden; jeder Hausvater werde dann, wie vordem Abraham und die Patriarchen, Priester seiner Familie und die Vernunft das alleinige Gesetzbuch der Menschen sein. Aus den zerstörenden Elementen der Aufklärung sollte sich eine neue antichristliche, hierarchisch geordnete Kirche mit Haupt und Gliedern erheben. Vgl. Schillers Briefe über Don Karlos, Brief 10 und 8, und Friedrichs des Großen Losung, in seinem Staate solle ein jeder nach seiner Fasson selig werden können, endlich den gescheiterten Versuch Josephs II., „des Idealfürsten", „die Verbreitung einer reineren, sanften Humanität, den vollendetsten Zustand der Menschheit" (Schiller a. a. O.), durch staatliche Einrichtungen (das Toleranzpatent vom Jahre 1781), praktisch zu machen.

b) Lessings Beteiligung an den theologischen Kämpfen.

Als Pastorensohn und ehemaliger Student der Theologie brachte Lessing der Auseinandersetzung zwischen Rationalismus und Orthodoxie das lebhafteste Interesse entgegen. Zu einer größeren Vertiefung in die Sache kam er jedoch erst in den Breslauer Jahren (1760—65), wo er sich namentlich in das Studium der Kirchenväter versenkte und die Philosophen Leibniz und Spinoza eifrig studierte. Die Folge war, daß Lessing, der bisher die allgemeinen rationalistischen Anschauungen geteilt hatte, wie sie namentlich seine Berliner Freunde Nicolai und Mendelssohn vertraten, sich auf Grund seiner Studien allmählich eine selbständige Meinung in dem Streite bildete. Diese Studien setzte er nach seiner Übersiedlung nach Wolfenbüttel (1770) mit verstärktem Eifer fort. Anlaß dazu gab ihm

einmal das reiche, in der Bibliothek vorhandene Material an wertvoller Literatur, vor allem aber die Einsichtnahme, die ihm von befreundeter Seite in ein eigenartiges, noch unveröffentlichtes Literaturwerk gewährt wurde. Der Hamburger Professor am Gymnasium illustre, Hermann Sam. Reimarus (1694—1768), bekannt als Anhänger der Wolfschen Schule, hatte im stillen ein Werk ausgearbeitet, worin mit großer Sorgfalt alle Zweifel und Einwürfe, die man von seiten der Aufklärer gegen die biblische Offenbarungslehre erhoben hatte, zusammengestellt und neu begründet waren. „Er bekämpft ebenso eifrig und mit Überzeugung den Atheismus, wie er den Offenbarungsglauben mit unerbittlicher Kritik zersetzt. Die Existenz einer überweltlichen Gottheit erweist sich aus der zweckmäßigen Einrichtung der Welt, welche auf das Wohl aller Lebewesen abzielt. Neben solcher an alle Menschen ergehenden und allein zur Seligkeit notwendigen Offenbarung Gottes in der Natur noch eine besondere Offenbarung, d. h. Wunder, annehmen, heißt der Vollkommenheit Gottes und der Unveränderlichkeit seiner Vorsehung Abbruch tun. Zu diesem allgemeinen Bedenken gegen die Glaubwürdigkeit positiver Offenbarung kommen als spezielle gegen die der jüdischen und christlichen hinzu die Zweifelhaftigkeit menschlichen Zeugnisses überhaupt, die Widersprüche in den biblischen Schriften, die Unsicherheit ihres Sinnes und der sittliche Charakter der als Boten Gottes betrachteten Personen, deren Lehren, Gebote und Taten keineswegs jener hohen Sendung entsprechen. Die jüdische Geschichte ist ein ‚Gewebe von lauter Torheiten, Schandtaten, Betrügereien und Grausamkeiten, davon hauptsächlich Eigennutz und Herrschsucht die Triebfedern waren‘. Auch das Neue Testament ist Menschenwerk, alles Gerede von göttlicher Inspiration eitel Blendwerk, die Auferstehung Christi eine Erdichtung der Jünger, der protestantische Lehrbegriff mit seinen Dogmen von der Dreieinigkeit, dem Sündenfall, der Erbsünde, der Gottmenschheit, dem stellvertretenden Verdienste und den ewigen Höllenstrafen vernunftwidrig." (Rich. Falkenberg: Geschichte der neueren Philosophie, S. 248 f.). Unter dem Titel „Schutzschrift für die vernünftigen Verehrer Gottes" kursierte die Handschrift dieses Werkes in dem Freundeskreis des Verfassers und kam ein Jahr nach dessen Tode (1769) auch in die Hände Lessings, der sich mit dem Sohn und der Tochter des Verstorbenen befreundet hatte. Lessing erkannte sofort die Bedeutung der Schrift und beschloß, sie herauszugeben. Der Plan, sie in Berlin drucken zu lassen, scheiterte an den Bedenken der Zensur. So entschied er sich, sie in Bruchstücken nach und nach in den „Beiträgen zur Geschichte und Literatur aus den Schätzen der Herzoglichen Bibliothek in Wolfenbüttel", für die er Zensurfreiheit genoß, herauszugeben. Hier erschien das erste Bruchstück „Von Duldung der Deisten" 1774, ohne viel Aufsehen zu erregen; fünf weitere folgten 1777 und entfesselten eine ungeheure Erregung; 1778 folgte als selbständiges Buch das stärkste Stück „Von dem Zwecke Jesu und seiner Jünger". Indem Lessing als zusammenfassenden Titel die Bezeichnung „Fragmente eines Ungenannten" wählte und geflissentlich die Fiktion nährte, daß die Fragmente aus einem Kodex der Bibliothek stammten, suchte er die

Spur ihrer Herkunft zu verwischen. Trotzdem ist schon bald die wahre Verfasserschaft durchgesickert, obwohl Lessing seinem der Familie Reimarus gegebenen Versprechen gemäß sich zu keinem öffentlichen Bekenntnis verleiten ließ und bis zu seinem Tode die Verschwiegenheit wahrte.

Über die Absichten, welche Lessing mit der Veröffentlichung verfolgte, besteht heute kein Zweifel mehr. „Als Lessing die Fragmente des großen Werkes von Reimarus herausgab, gab er sich noch den Anschein, die Spitze seines Angriffes sei gegen die neumodischen Theologen gerichtet. Aber glaubte er ernstlich, daß dieser Anschein die Orthodoxie über die Tatsache täuschen werde, daß ihre Existenz selber, wie durch keinen früheren Angriff bedroht sei? Sicher nicht. Trotzdem dachte er, als er die Fragmente publizierte, an einen Kampf mit der Orthodoxie doch höchstens wie an eine Folge, die sich nicht vermeiden lassen würde. Ihn bewegte etwas ganz anderes. Dieser scharfsinnigste Angriff, der seit Celsus gegen den ganzen Zusammenhang des Christentums gemacht worden war, beschäftigte seinen eigenen Geist unablässig, seitdem er ihn kennen gelernt hatte. Von seiner Veröffentlichung hoffte er eine mächtige Förderung der großen Streitfrage des Christentums. So bestimmte ihn zu der Veröffentlichung, ganz seinen feierlichsten Versicherungen entsprechend, das reine Motiv, der Wahrheit damit einen Dienst zu tun. . . . Der Kampf um die wissenschaftliche Haltbarkeit aller Grundlagen der Theologie war damit eröffnet; allen Parteien der bisherigen Theologie war der Fehdehandschuh hingeworfen" (Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung[2], S. 786 f.). So konnte es nicht ausbleiben, daß Lessing mehr und mehr persönlich in die Auseinandersetzung hineingezogen wurde, daß man ihn auf orthodoxer Seite für die Veröffentlichung der Fragmente verantwortlich machte und nach seinem eigenen Standpunkt und Bekenntnis forschte. Wenn Lessing den Streit nach Art seiner bisherigen literarischen Kämpfe zu führen suchte, so mußte er doch bald empfinden, daß hier, wo es sich um die letzten und höchsten Fragen des Menschenlebens handelte, die Verhältnisse wesentlich anders lagen, daß er Mächte gegen sich aufgerufen hatte, die er mit den Waffen seines scharfen Verstandes allein nicht niederringen konnte. Sein stärkster und eifrigster Gegner war ihm in dem Hamburgischen Hauptpastor Joh. Melchior Goeze (1717—86) erstanden, der Lessing seit dem Dezember 1777 in Zeitungsartikeln und Broschüren mit steigender Leidenschaft angriff und schließlich „die bestimmteste Erklärung von ihm fordert, was für eine Religion er durch das Wort Christliche Religion verstehe? und daß er uns die wesentlichen Artikel der Religion anzeigen solle, zu welcher er sich selbst bekennet." Als Erwiderung schrieb Lessing die elf „Antigoeze" und die „Nötige Antwort auf eine sehr unnötige Frage des Herrn Hauptpastor Goeze" (1778). „Mit voller Entschiedenheit vertritt Lessing das Recht der Kritik auch in religiösen Fragen. Für ihn gibt es keine Wahrheit, in deren Besitz wir ausruhen könnten. Mit Recht betont er, daß in dem unablässigen, immer tieferen Eindringen in die Wahrheit der sittliche Wert des Erkennens beruhe. Aber er geht in seinem Erkenntnisdrang so weit, daß er schließlich

überhaupt keinen Raum für den religiösen Glauben mehr läßt." (Gustav Kettner: Lessings Dramen, S. 314). Bezeichnend dafür ist sein bekanntes religiöses Bekenntnis am Anfang der auch im Fragmentenstreit erschienenen „Duplik" (1778): „Nicht die Wahrheit, in deren Besitz irgendein Mensch ist oder zu sein vermeinet, sondern die aufrichtige Mühe, die er angewandt hat, hinter die Wahrheit zu kommen, macht den Wert des Menschen. Denn nicht durch den Besitz, sondern durch die Nachforschung der Wahrheit erweitern sich seine Kräfte, worin allein seine immer wachsende Vollkommenheit besteht. Der Besitz macht ruhig, träge, stolz. — Wenn Gott in seiner Rechten alle Wahrheit und in seiner Linken den einzigen immer regen Trieb nach Wahrheit, obschon mit dem Zusatze, mich immer und ewig zu irren, verschlossen hielte und spräche zu mir: Wähle! ich fiele ihm mit Demut in seine Linke und sagte: Vater gib! die reine Wahrheit ist ja doch nur für dich allein!"

Zu einer vollen Durchfechtung des Kampfes ist Lessing nicht gekommen. Einmal hielten die führenden Theologen der Zeit, der Hallenser Semler, der Göttinger Michaelis, zunächst mit ihrer Meinung im Fragmentenstreit vorsichtig zurück, und dann büßte Lessing bald darauf seine bisherige Freiheit der Meinungsäußerung ein, indem das Braunschweigische Ministerium einschritt, durch Reskript vom 16. Juli 1778 den weiteren Verkauf der „Beiträge" verbot und dem Wolfenbüttler Bibliothekar die bisher genossene Zensurfreiheit entzog. Lessings Gegenvorstellungen beim Herzog hatten keinen Erfolg, vielmehr wurde ihm am 3. August überhaupt verboten, „eigene oder fremde Schriften, sie mögen Namen haben wie sie wollen, ohne Zensur drucken zu lassen".

c) Die Entstehung des Nathan.

Durch das unerwartete Einschreiten der braunschweigischen Regierung fühlte sich Lessing schwer getroffen. Er empfand das ihm auferlegte Verbot wie eine geistige Knebelung und erwog ernstlich, ob er nicht seinen Abschied nehmen solle, um den theologischen Kampf in voller Freiheit durchzufechten. Dazu kamen persönliche Bitternisse der verschiedensten Art. „Um ihn her krochen Verleumdung und Verdacht. Seine Gesundheit wurde zerstört, er litt unter mißlichen Geldverhältnissen. Kein Freund war in Wolfenbüttel oder Braunschweig, dem er sich hätte vertrauen können. In seinem eignen Hause welch ein Trauerspiel! Ein Jahr hindurch hatte er das höchste Glück im Besitz einer Frau genossen, welche die schönsten Eigenschaften der Aufklärungszeit in sich vereinte, feste Rechtschaffenheit, Güte und Heiterkeit der Seele, und nun hatte er zuerst den Sohn, den sie ihm geboren, und dann bald danach sie selbst verloren (10. Jan. 1778). ‚Ich bin zu stolz, mich unglücklich zu denken — knirsche eins mit den Zähnen — und lasse den Kahn gehen, wie Wind und Wellen wollen. Genug, daß ich ihn nicht selbst umstürzen will!' So schreibt er am 9. August. Und in der Nacht vom 10. auf den 11. kam ihm der Gedanke, den früher niedergeschriebenen Entwurf eines Nathan jetzt auszuführen und so auf dem freien Boden der

Poesie seinen Kampf mit der Orthodoxie auszutragen" (Dilthey, a. a. O., S. 110). Unter dem 11. August schreibt er darüber an seinen Bruder: „Noch weiß ich nicht, was für einen Ausgang mein Handel nehmen wird. Aber ich möchte gern auf einen jeden gefaßt sein. Du weißt wohl, daß man das nicht besser ist, als wenn man Geld hat, soviel man braucht; und da habe ich vergangene Nacht einen närrischen Einfall gehabt. Ich habe vor vielen Jahren einmal ein Schauspiel entworfen, dessen Inhalt eine Art von Analogie mit meinen gegenwärtigen Streitigkeiten hat, die ich mir damals wohl nicht träumen ließ. Wenn Du und Moses (Mendelssohn) es für gut finden, so will ich das Ding auf Subskription drucken lassen. Ich möchte zwar nicht gern, daß der eigentliche Inhalt meines Stückes allzufrüh bekannt würde; aber doch, wenn Ihr, Du oder Moses, ihn wissen wollt, so schlagt das Decamerone des Boccaccio auf, Giornata I, Nov. III Melchisedech Giudeo. Ich glaube, eine sehr interessante Episode dazu erfunden zu haben, daß sich alles sehr gut soll lesen lassen und ich gewiß den Theologen einen ärgern Possen damit spielen will als noch mit zehn Fragmenten."

Danach reichen die Anfänge des Dramas weit zurück, doch ist es nicht gelungen, mit Sicherheit die Zeit des ersten Entwurfs festzustellen und Lessings allgemeine Angabe „vor vielen Jahren" genauer zu bestimmen. Für die Ausführung des Entwurfs und seine endgültige Gestaltung wurde jedenfalls der Fragmentenstreit entscheidend. Doch dauerte es noch Monate, ehe auch nur der Entwurf dem Dichter genügte. Mancherlei Verbesserungen und Änderungen waren daran nötig, ehe der Dichter an die Ausführung ging. Erst Anfang November 1778 war er mit dem Entwurf, dem sog. Szenar, das sich in seinem Nachlaß vorfand und daher erhalten ist, fertig. Am 14. November hat er, nach Notizen, die sich auf diesem Entwurfe finden, „zu versifizieren angefangen", d. h. mit der Ausarbeitung des ersten Aufzugs begonnen. Am 6. Dezember folgte der zweite Aufzug, am 28. Dezember der dritte, am 2. Februar 1879 der vierte, am 7. März der fünfte Aufzug. Mitte April sandte er den letzten Teil des Manuskriptes nach Berlin, wo Ramler das Drama noch vor dem Druck, ähnlich wie die Minna von Barnhelm, einer Durchsicht nach der sprachlichen und metrischen Seite hin unterzog. Im Mai 1770 erschien das Werk im Buchhandel, von Lessing selbst in einem Briefe an Elise Reimarus (6. September) bezeichnet als ein Versuch, „ob man mich auf meiner alten Kanzel, auf dem Theater, wenigstens noch ungestört predigen lassen will." So schließt der Nathan, gewissermaßen ein zwölfter und letzter Antigoeze, den Fragmentenstreit ab. Die großen Gegensätze Orthodoxie und Aufklärung, Offenbarungs- und Vernunftreligion, fechten hier auf dem Gebiete der Poesie ihren Streit aus. Auf wessen Seite des Dichters Sympathien dabei stehen, ist nach seiner bisherigen Stellungnahme unzweifelhaft; so sehr er sich auch bemühte, in der Sache Maß zu halten, das eine blieb selbstverständlich, daß Aufklärung und Vernunftreligion den Sieg davontrugen.

B. Zur Darbietung.

1. Aufzug.

Szenengruppen: I. Auftr. 1, 2, 4. Zwischenszene 3. —
II. Auftr. 5 und 6.

Szenengruppe I. Einblick in den Kreis Nathans, Beitrag zu seiner Charakteristik. Auftr. 1, 2, 4 im Verhältnis einer Steigerung. — Auftr. 1 Nathan und Daja. Bericht dieser von der Rettung Rechas durch den Tempelherrn und von dessen voraufgegangener Begnadigung (Rettung) durch Saladin. — Auftr. 2. Nathan und Recha. Das Wiedersehen der Tochter nach ihrer Rettung aus großer Lebensgefahr. Näheres über die Begnadigung des Tempelherrn durch Saladin. — Auftr. 4. Vorbereitung auf das Erscheinen des Tempelherrn selbst; aber auch Hinweis auf seine Abneigung, das Haus des Juden zu betreten.

Der Dichter beginnt mit zwei Ereignissen, die das Wesen des natürlichen Wunders erläutern sollen (die wunderbare Rettung des Tempelherrn durch Saladin und anderseits der Recha durch den Tempelherrn). Wenn er bei der Betrachtung dieser Wunder so lange verweilt, so merkt man die lehrhafte Absicht; der Dichter will im Sinne der Aufklärung die natürliche Entstehung des Wunders zeigen. Erster Hinweis auf die Entwicklung der äußeren Handlung: die Sorge Nathans, die Tochter möchte ihm genommen werden. „Wenn ich mich wieder je entwöhnen müßte, dies Kind mein Kind zu nennen"; die Aufdeckung des Geheimnisses, das auf der Herkunft und Erziehung der Recha liegt, wird in Sicht gestellt, sie erfolgt freilich erst sehr spät (IV, 7).

Zwischenszene 3. Nathan und Al Hafi. Ihr Freundschaftsverhältnis vermittelt die spätere Berührung Nathans mit Saladin.

Al Hafi, gegenwärtig Defterdar, d. i. Großschatzmeister des Sultans Saladin, ist von Haus aus Derwisch und wird hier gewöhnlich so angeredet. Die Derwische sind mohammedanische Mönche, die ziemlich bedürfnislos nach strengen Regeln leben. Dem Dichter ist hier jedoch eine Verwechslung passiert. Er macht die Derwische zugleich zu indischen Einsiedlern: „Und ich bin am Ganges, wo ich leicht und barfuß den heißen Sand mit meinen Ghebern trete". Die Gheber waren Parsen, Feueranbeter, Anhänger der Lehre Zoroasters, die von den Mohammedanern als Irrgläubige oder Ungläubige verachtet wurden.

Al Hafis Wirken bleibt unfruchtbar, weil es von vornherein einen Widerspruch in sich trägt: ein Amt mit der Aufgabe, zahllose Bedürfnisse zu befriedigen, und die äußerste Abneigung gegen alle derartigen Bedürfnisse in dem Träger dieses Amtes selbst; eigene äußerste Verachtung aller äußeren Güter, und die Verpflichtung zu peinlicher Sorge für dieselben anderen gegenüber; das dringende Verlangen nach Weltflucht und die Notwendigkeit, hineinzutreten in das ruhelose Treiben des Weltverkehres, also

auf Selbsttäuschung beruhender Versuch eines Wirkens in der Welt und für dieselbe. Die seiner Natur entsprechendste Art des Wirkens ist das Schachspiel. Kehrseite zu dem Ideal eines tatkräftigen, für die Menschheit sich aufopfernden Wirkens.

Szenengruppe II. Einblick in den Kreis der Christen. — Auftr. 5. Der Tempelherr und Klosterbruder. Der Auftrag des Patriarchen an den Tempelherrn, derselbe solle sich im Dienste der Kirche zum Spionendienst und Verrat, ja zum Meuchelmord bereit finden lassen an eben demjenigen, der ihm das Leben so edelmütig gerettet hatte. Weigerung des Tempelherrn, auf ein so schurkisches Bubenstück schwarzen Undankes sich einzulassen. — Neue anschauliche Schilderung der Begnadigung des Tempelherrn aus dem Munde des Geretteten selbst. — Auftr. 6. Auftrag Dajas an den Tempelherrn; die freundliche Einladung in das Haus Nathans wird von diesem schroff zurückgewiesen.

Beide Auftritte haben eine stark komische Beimischung. In Auftr. 6 ist es die naive Einfalt des Klosterbruders, die mit seinem abscheulichen, von ihm selbst verabscheuten Auftrag seltsam kontrastiert und ihm einen Zug von Schalkheit verleiht. Im 7. Auftr. überwiegt sogar das heitere Element; hier erwächst die Komik aus dem Gegensatz der beiden handelnden Personen, der geschwätzigen Daja und des ingrimmigen Ritters.

Der erste Aufzug enthält alles Wesentliche der Exposition: Ort und Zeit sind durch gelegentliche Bemerkungen wiederholt festgelegt. Ort: Jerusalem; die Szene wechselt und zeigt erst „Flur in Nathans Hause"; dann einen „Platz mit Palmen" vor dem Hause am Grabe Christi. Die Zeit ist durch Saladin und seine Kämpfe mit den Tempelherren, vor allem aber mit König Philipp von Frankreich (I, 5) als die des dritten Kreuzzuges (1189—92) gekennzeichnet.

Die drei Hauptreligionen, die jüdische, die mohammedanische und die christliche, werden uns in bedeutenden Vertretern vorgeführt. Auch soweit sie noch nicht selbst auftreten, wie Saladin und der Patriarch, die Häupter der beiden einander befehdenden Religionsparteien, werden sie doch durch ihre Diener, den Defterdar und den Klosterbruder, deutlich charakterisiert. Sehr mit Absicht hat Lessing den Kirchenfürsten wie den weltlichen Fürsten noch im Hintergrund gehalten, damit alles Licht voll auf seinen Helden fällt, auf Nathan. Auch er nimmt in seiner Art eine fürstliche Stellung ein: „Sein Volk verehret ihn als einen Fürsten", und nennt ihn „den weisen Nathan". Durch seine Klugheit und seinen Reichtum ist er der erste unter seinen jüdischen Volksgenossen. Nachdrücklich vertritt er den Standpunkt der Tugend, der guten Tat. Wenn er auch die übernatürlichen Wunder mißbilligt, so leugnet er doch nicht eine übernatürliche Macht in des Menschen Geschick. So hat er Recha selbst die Möglichkeit gelehrt,

daß Engel sind,
Daß Gott zum Besten derer, die ihn lieben,
Auch Wunder könne tun;

so nennt er Rechas Rettung ein Wunder,

> **dem** nur möglich, der die strengsten
> Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe
> Der Könige, sein Spiel — wenn nicht sein Spott —
> Gern an den schwächsten Fäden lenkt.

Nur den Glauben an die übernatürlichen Mittel verwirft er und verurteilt alle Schwärmerei, auch wo sie so naiv auftritt wie bei Recha, indem er nachweist, wie unfruchtbar eine so schlaffe Gefühlsschwärmerei sei:

> Begreifst du aber,
> Wieviel **andächtig schwärmen** leichter als
> **Gut handeln** ist?

Sein Gegenspieler ist der jugendliche Tempelherr, den der zweite Teil des Aufzugs vollends in den Vordergrund rückt. Er bewährt sich als Mann von vornehmer ritterlicher Gesinnung, indem er den Antrag des Patriarchen trotz aller Beschönigungsmittel und trotz seiner eigenen verzweifelten Lage ablehnt; aber zugleich zeigt er einen übertriebenen verletzenden Stolz, wenn er die freundliche Einladung Nathans ablehnt — das letzte Motiv bleibt unklar, ob mehr aus Abneigung gegen die Juden oder weil er sich für seine gute Tat nicht bezahlt machen möchte.

2. Aufzug.

Drei Szenengruppen: I. Auftr. 1—3. — II. Auftr. 4—8. — III. Auftr. 9.

I. **Szenengruppe** (1—3). Saladin, Sittah und Al Hafi. **Einblick in den Kreis der Mohammedaner.** Beitrag zur Charakteristik derselben, aber auch Vorbereitung der Berührung Nathans mit Saladin; sein „Anschlag auf Nathan" (s. Auftr. 3 Schluß).

Eine Schachspielszene wie in Goethes Götz II, 1. — Diese Szenen machen zunächst den Eindruck großer Breite im Hinblick auf den Zweck, den sie für die Fortentwickelung der Handlung haben, und der erst am Ende von Auftr. 2 u. 3 heraustritt: nämlich die Notwendigkeit einer Anleihe zu begründen und damit auf den hinzuleiten, der am ersten in der Lage war, darzuleihen, den Juden Nathan. Aber die Szenen charakterisieren auch die maßlose Freigebigkeit Saladins, sodann seine Sicherheit und sorglose Ruhe, wie bei allen Geldverlusten im kleinen Spiel, so bei denjenigen im großen Spiel des Lebens (vgl. dazu Auftr. 9). Diese Ruhe bezeugt, daß auch Saladin ein Weiser ist; aber er ist es ohne den praktischen Sinn Nathans, und sein Wirken zeigt deshalb (in den hier vom Dichter gesteckten Grenzen) keinen rechten Erfolg. Seine Losung: „**Ein** Kleid, **ein** Schwert, **ein** Pferd — **und einen** Gott" (II, 2).

Bedeutsam ist das Gespräch der Geschwister über das Christentum (II, 1):

> Sittah: Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen,
> Ihr Stolz ist: Christen sein, nicht Menschen usw.

Was hier den Christen von der mohammedanischen Prinzessin vorgeworfen wird, ist religiöse Engherzigkeit und Pflege des Namenchristentums. Dagegen macht Sittah nicht Vorzüge des Islams geltend, sondern preist ein ideales Menschentum auf interkonfessioneller Grundlage (Humanitätsideal, religiöser Kosmopolitismus). Damit hat der Dichter sie zum Sprachrohr jener Ideen gemacht, wie sie seiner Zeit, der Aufklärung, als Ziel ihrer Sehnsucht vorschwebten: eine Weltreligion frei von allen Fesseln des Dogmatismus und konfessioneller Gebundenheit.

In den beiden letzten Auftritten ist die indirekte Charakteristik, die von Nathan gegeben wird, beachtenswert. Das einseitige Bild, das Al Hafi hier zunächst (II, 2) von ihm zeichnet, wird ergänzt durch Sittah, die die früheren von Al Hafi ihr erzählten Züge hinzufügt (II, 3: „wie groß, wie edel dieser sein Freund anwende, was so klug und emsig er zu erwerben für zu klein nicht achte" usw.).

II. Szenengruppe (4—8).

Erste Begegnung Nathans mit dem Tempelherrn (Auftr. 5 u. 7). Die stolze Verachtung, die der Tempelherr dem Juden Nathan entgegenträgt, schlägt unter der Wirkung, welche der Adel in der Persönlichkeit Nathans, sein maßvolles Wesen und die beschämende und doch so milde Mahnung zur Humanität auf jenen ausübt, um in hohe Achtung für Nathan, ja in eine Werbung um seine Freundschaft. Die Aussprache der beiden wird eingerahmt und einmal unterbrochen von Gesprächen Nathans mit den Frauen (4, 6. u. 8. Auftr.); die erste (4) gibt uns einen Einblick in Rechas erregten Gemütszustand, die letzte (8) bereitet die Frauen auf den Besuch des Tempelherrn vor, während die Einlage (6), die Berufung Nathans zu Saladin, als Wirkung von II, 3 und Vorbereitung für III, 5 nötig ist.

Im Anfang von Auftr. 5 („der gute, trotz'ge Blick! der pralle Gang!" — „wo sah ich noch dergleichen") und noch bestimmter am Schluß von Auftr. 7 („nicht allein Wolfs Wuchs, Wolfs Gang: auch seine Stimme" usw.) Hinweisung auf den Ausgang der ganzen Dichtung, die Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*). Der Beitrag zur Charakteristik des Tempelherrn, die Hervorhebung auch der edlen Seiten in seiner Natur („ein Jüngling wie ein Mann. Ich mag ihn wohl; der gute trotzige Blick" . . . „Die Schale kann nur bitter sein, der Kern ist's sicher nicht") ist um so wichtiger, je abstoßender zunächst auch weiter noch sein Wesen zu sein scheint. — „Kennt ihr das Volk, das diese Menschenmäkelei zuerst getrieben?" usw. Mit diesen Worten bekundet der Tempelherr deutlich seine Hinneigung zu den Anschauungen des religiösen Kosmopolitismus und stellt sich damit ausdrücklich in Gegensatz zu der „frommen Raserei", wie sie in dem religiösen Fanatismus der Kreuzzüge sich offenbarte. Damit ist der Weg zu einer Verständigung mit dem gleichgesinnten Nathan eröffnet.

Höhe: das Bekenntnis Nathans zur Humanitätsreligion („sind Christ und Jude eher Christ und Jude, als Mensch? ah! wenn ich einen mehr in Euch gefunden hätte, dem es genügt, ein Mensch zu heißen!")

und der darauf gegründete Freundschaftsbund (T: „ja, bei Gott, das habt Ihr, Nathan! das habt Ihr! — Euere Hand! . . . Ja, wir müssen, müssen Freunde werden"). Anfang einer inneren Umwandlung des Tempelherrn; sie erfolgt bei der exzentrischen Natur desselben rasch und ist deshalb noch ohne genügende Gewähr. Doch ist die Freundschaft an sich schon eine sittlich gute Tat. Eine solche ist auch die Bereitwilligkeit Nathans, Saladin zu helfen. Und wenn er es tut aus Dankbarkeit für die Begnadigung des Tempelherrn durch Saladin, so wird schon jetzt gezeigt, wie jede gute Tat eine Reihe anderer erzeugt.

III. Auftr. 9. Al Hafis Flucht als das Ergebnis seiner weltflüchtigen Lebensanschauung. Die Tatenlosigkeit des Quietismus hat keinen Raum in der Darstellung der Bewährung religiöser Überzeugungen durch die sittlich gute Tat. Er wird sich fortan mit dem Interesse für die Taten des Schachspieles begnügen, das auch seine letzten Reden in Auftr. 9 beherrscht. Es kann keinen stärkeren Gegensatz geben, als zwischen Nathan, dem Vertreter schaffensfreudigen Wirkens, und Al Hafi, dem Vertreter des Quietismus, der aller Arbeit und selbst der Pflicht entläuft; denn nicht einmal erst das Seine zu berichtigen, d. h. seine Bücher in Ordnung zu bringen, scheint ihm nötig. — Nebenzweck dieser letzten Szene ist weiter der, Nathan auf die Absicht Saladins, ihn um ein Darlehn anzugehen, vorzubereiten.

„Wann hat Saladin sich raten lassen?" Erwartung: wird er sich raten lassen durch Nathan? Und wie wird es dem Weltweisen doch gelingen, dem gewaltigen Selbstherrscher zu raten? — Roche: Der Turm im Schachspiel. — Delk = Dalk, der Anzug („Kittel", Lessing) eines Derwischs. „Am Ganges nur gibt's Menschen." Auch Al Hafi kommt in eine Verherrlichung des Humanitätsideals hinein, wie er vorher schon (I, 3), sich zum religiösen Kosmopolitismus bekannt hatte. Er weiß sich darin mit Nathan eins, dem er deshalb auch zumuten kann, das Derwischgewand anzulegen. Aber es klingt jetzt wie eine Bankerotterklärung und Ironie auf den religiösen Kosmopolitismus, der nur den „Idealmenschen" gelten lassen will, wenn Al Hafi diesen allein in der Wüste und Abgeschiedenheit von allen Menschen finden zu können meint. — Die Charakteristik Al Hafis zum Schluß der Szene: „wilder, guter, edler — wie nenn' ich ihn? der wahre Bettler ist doch einzig und allein der wahre König", soll vor seinem Verschwinden uns nahe legen, daß auch die Figur Al Hafis bei aller seiner Unbrauchbarkeit für die Welt nicht des Idealen entbehrt. Er verschwindet von der Bühne; aber er schreitet ab wie ein König in der souveränen Freiheit, die der Bettler mit ihm gemein hat; vgl. den weltflüchtigen Bettler Diogenes vor Alexander dem Gr., der, wenn er nicht Alexander, der König wäre, Diogenes, der Bettler, zu sein begehrte. Endlich: er büßt mit freiwilliger Verbannung die Erkenntnis, daß er sich selbst, durch Übernahme des Schatzmeisteramtes bei Saladin, untreu geworden ist.

„Wunderhübsch hat Lessing diesen Aufzug, an dessen Schwelle ein König stand, der ein Bettler war, mit einem Bettler geschlossen, der sich als König fühlen darf". (Kettner, a. a. O. S. 479).

3. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Auftr. 1—3 Recha und der Tempelherr. II. Auftr. 4—7 Saladin und Nathan. III. Auftr. 8—10 der Tempelherr und Nathan; der Tempelherr und Daja.

I. Szenengruppe (1—3).

Höhe: die erste Begegnung Rechas und des Tempelherrn in Auftr. 2. Dazu ist Auftr. 1 die Vorbereitung zur Erregung der Erwartung und Auftr. 3 Darlegung der Wirkung jener Zusammenkunft. Die Neigung Rechas zu dem Tempelherrn, die wir (I, 2 und II, 4) haben entstehen sehen, erreicht in diesen Szenen ihren Höhepunkt, verliert jedoch im zweiten Teil, nachdem Recha ihrem leidenschaftlichen Dankgefühl Ausdruck gegeben hat, merklich an erotischer Spannung, wie Daja (Auftr. 3) enttäuscht feststellt. In umgekehrtem Verhältnis zu dieser seelischen Entwicklung Rechas steht die des Tempelherrn. Aus anfänglicher Abneigung entwickelt sich bei dem Tempelherrn eine leidenschaftliche Liebe, so unerwartet und so im Widerstreit gegen alle Pflichten, daß der Bestürzte nichts Besseres weiß, als durch Flucht einem stärkeren Ausbruch vorzubeugen.

Auftr. 1. Neue Hinweisung auf das Geheimnis, das Rechas Herkunft und Erziehung verhüllt. Recha bekennt sich zur Vernunftreligion, die ihr durch Nathan anerzogen ist; Herabsetzung des Christentumes, wenn sie der Reinheit ihres Glaubens „das Unkraut" oder „die Blumen" gegenüberstellt, die der Boden des christlichen Bekenntnisses getragen habe, und wenn sie es ausspricht, daß sie ihren „Boden durch jene Blumen ausgezehrt und entkräftet fühle", sich selbst aber „betäubt und schwindelnd in ihren Düften", oder daß ihre zarteren Nerven den Glauben der Christen nicht zu vertragen vermöchten. Widerspruch mit den früher gezeichneten Zügen ihres Charakters, dem Visionären und Schwärmerischen in ihrer Natur (I, 1) sowie mit der naiven Einfalt in I, 2. Man fühlt leicht, daß das Natürliche und ideal Weibliche nicht in dieser vernunftmäßigen Anschauungsweise einer „vernünftigen Religion" liegt, die Goethe im Werther (15. Septbr.) mit Recht verspottet, sondern eben in der kindlich naiven Hinnahme, die weniger den Verstand, als das Gefühl befragt. Das weibliche Gemüt pflegt ein reicheres religiöses Erfahrungsleben zu besitzen, als die reflektierende, vielfach gehemmte Natur des Mannes. Deshalb wirkt die kühle Abstraktion Rechas erkältend; sie erscheint geradezu als unweiblich und als störend in ihrem sonstigen Charakterbilde. Nicht die natürliche Recha, sondern durch Erziehung wird auch sie Vertreterin des Deismus, der Vernunftreligion und des religiösen Kosmopolitismus. Sie wird es weniger nach der Kenntnis des Dichters vom weiblichen Charakter als nach der Tendenz der ganzen Dichtung.

Eine scharfe Betonung des allen Religionen Gemeinsamen im Sinne des religiösen Kosmopolitismus enthalten die Worte:

Viel tröstender
War mir die Lehre, daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott
So ganz und gar nicht abhängt.

Recha will damit sagen, daß die Frömmigkeit („Ergebenheit in Gott") nicht an bestimmte Religionsformen, wie Dogma und Glaubensbekenntnis („unser Wähnen über Gott", d. i. unsere Gottesvorstellung) gebunden ist.

Auftr. 2. Recha „tritt klar und gesammelt dem Tempelherrn gegenüber. Obwohl sie äußerlich die Hauptrolle hat, ja fast ununterbrochen das Wort führt, beruht die dramatische Bedeutung doch umgekehrt auf der Wandlung, die sich im Tempelherrn vollzieht. Lessing sah sich hier vor die Aufgabe gestellt, uns das Aufkeimen der Liebe in ihm zu veranschaulichen, einer Liebe, die sich aus anfänglicher Kälte entwickelt und nicht bloß bei dem Mädchen keine Erwiderung und Ermutigung findet, sondern auch noch ankämpfen muß gegen das Ordensgelübde des Ritters . . . Es ist wohl die seltsamste Liebesszene, die uns bei unseren Klassikern begegnet. Selbst ‚daß die begeisterte Jungfrau sich verliebt furchtbar schnell in den britischen Lord', lassen wir uns eher gefallen, als die mühselige Art, wie hier eine trockene psychologische Skizze für das theatralische Spiel entworfen ist" (Kettner a. a. O. S. 481).

Auftr. 3. „Er wird mir ewig wert, mir ewig werter als mein Leben bleiben, wenn auch schon mein Puls nicht mehr bei seinem bloßen Namen wechselt" usw. . . . „Ich sehe wahrlich nicht minder gern, was ich mit Ruhe sehe!" Ausdruck für die bei Recha eingetretene, uns zunächst unerklärliche Abschwächung der Gefühle.

II. Szenengruppe (4—7).

Höhe: Die Audienz Nathans bei dem Sultan und in ihr die große Auseinandersetzung zwischen beiden in Auftr. 7; dazu wird Auftr. 4 Vorbereitung, wie auch Auftr. 6 (der Monolog Nathans, ein Moment der Besinnung). Die Bedeutung der Szenengruppe für die Entwicklung der Handlung ist verhältnismäßig gering; das Ergebnis in dieser Beziehung ist das edle Anerbieten Nathans, Saladin aus der Bedrängnis zu helfen. Um so größer wird die Bedeutung für die Tendenz der ganzen Dichtung: eine lehrhafte Darlegung nämlich des Grundsatzes, daß auch im religiösen Leben die Bewährung durch die Tat das Entscheidende sei; darauf folgt die praktische Darlegung desselben durch die Vorführung einer solchen Bewährung selbst mit der edlen Tat Nathans. Sie wird ein Glied in der Kette anderer Guttaten, davon jede einzelne fähig ist, eine Reihe anderer zu erzeugen.

Auftr. 4, Anknüpfung an II, 3 Schluß; es handelt sich um die Ausführung des Anschlages Sittahs und Saladins auf Nathan, den „Juden". Abirrung beider vom Wege des Guten, weil sie einer Versuchung nicht haben Herr werden können. Das volle Vorurteil gegen die Juden wird verwendet (wie in dem früheren Lustspiel „Die Juden") und dadurch das sittliche Bedenken erstickt, das in dem edlen Gemüte Saladins aufsteigt und es verlegen

machen will. Das Vorurteil nimmt den „Juden" als einen geizigen, besorglich nur auf den Vorteil bedachten, furchtsamen, schlauen, leere Winkelzüge liebenden Menschen an: man wird von allem das gerade Gegenteil finden. — Das Ganze ist als ein „Spiel" gedacht, das Sittah ersonnen hat, und zu dem sie mit einer gewissen Sophistik die edle, allen krummen Wegen abholde Seele Saladins überredet, so daß er seine „Lektion" lernt, zu einer unwürdigen und kleinlichen „List" herabsteigt, kurz, zu dem „Schlecht handeln" sich versteht.

Auftr. 5—7 die Audienz Nathans, des Weltweisen, bei dem großen Herrscher, der bei aller Macht gleichwohl bedürftig vor diesem steht (wie König Philipp in Don Karlos vor dem Marquis Posa). Die Höhe des großen Gespräches liegt in der Parabel von den drei Ringen.

Auftr. 5 ist einleitend. In Auftr. 5 stellt der Dichter Nathan dem Sultan gegenüber mit geflissentlicher Hervorhebung des äußeren Abstandes zwischen ihnen: dieser ist zwar herablassend, aber doch kurz und gebieterisch, der Jude ganz Demut und Dienstfertigkeit. „Die entscheidende Frage wird sehr ungeschickt, ganz unvermittelt gestellt; die dürftige Begründung hinkt nach. Der Inhalt der Frage wirkt mit voller Überraschung auf uns, wie auf den Juden. Ein kleines komisches Motiv, Saladins Verdacht auf Sittahs Neugier, gut vorbereitet, muß die Pause erklären, die Nathan zur Überlegung gewährt wird" (Kettner, a. a. O. S. 482).

Auftr. 6 Der Monolog Nathans zeigt, wie die Hoheit Saladins auf ihn Eindruck gemacht hat. Saladin scheint in dem geistigen Wettkampf auf einen Augenblick der Überlegene. „Ich bin auf Geld gefaßt, und er will — Wahrheit." Aber Nathan faßt sich rasch. Mit richtigem Gefühl erkennt er die ihm gestellte Falle („daß er die Wahrheit nur als Falle brauche"), findet nach kurzer Überlegung einen Ausweg („Das war's! Das kann mich retten!") und tritt völlig gefaßt, mit unverkennbarer Siegeszuversicht („Er komme nur!") dem Sultan entgegen.

Auftr. 7 ist dreigliedrig. Nach einem kurzen einleitenden Gespräch (a) trägt Nathan in breiter monologartiger Erzählung, nur selten von Saladin unterbrochen, die Parabel von den drei Ringen vor und deutet sie aus. Durch diese Erzählung überzeugt Nathan den Sultan von der Gleichwertigkeit der drei Religionen; der Sultan erklärt sich für befriedigt, ja für überwunden, und bittet den weisen Juden um seine Freundschaft (b). Den Beschluß (c) macht ein erneutes, etwas längeres Zwiegespräch, worin Nathan dem Sultan seinen Reichtum zur Verfügung stellt und dabei in geschickter Form die Ernennung an den Tempelherrn wachruft. Mit dem Auftrag, den Tempelherrn zu holen, entfernt sich Nathan.

Die Hauptpunkte der Parabel. 1. Ein Ring (der ursprüngliche) ist der echte; er ist von unschätzbarem Wert, ihn läßt der Mann im Osten nie vom Finger; ihn sucht er auf ewig bei seinem Hause zu erhalten; den Ring hinterläßt er dem geliebtesten seiner Söhne; der soll von allen weiteren Nachkommen dem jedesmal liebsten der Söhne vermacht werden; allein in Kraft des Ringes soll der liebste das Haupt des Hauses

werden. — 2. Er ist der echte durch die geheime Kraft, vor Gott und Menschen angenehm zu machen denjenigen, der in dieser Zuversicht ihn trägt. Die Kraft ist eine wunderbare („Wunderkraft"), eine übernatürliche, eine Gotteskraft, und die Zuversicht eine Glaubenszuversicht. Zwischen beiden besteht ein inneres Verhältnis. Die in dem Ringe liegende Kraft gibt an sich noch nicht ohne weiteres die Glaubenszuversicht, wird auch nicht ohne weiteres wirksam, sondern erst für den, der dieser Kraft innewerden will. Dann erst, aus diesem Verhältnis einer Wechselwirkung der wunderbaren göttlichen Gabe und der sie ergreifenden Glaubenszuversicht entsteht die Fähigkeit, vor Gott und Menschen angenehm zu werden, die Frucht sittlicher Bewährung. — 3. Der jedesmal geliebteste unter den Söhnen soll den Ring erben; der geliebteste aber ist der jedesmal gehorsamste. — 4. Ein Vater, dem alle drei Söhne die gleich geliebten, weil gleich gehorsamen sind, läßt zu dem echten zwei andere völlig gleiche, aber unechte Ringe anfertigen, die dem echten so gleichen, daß der Vater selbst seinen echten Musterring nicht unterscheiden kann. Er stirbt, die Ringe vererbend, „froh und freudig", weil er von den gleich geliebten Söhnen nun keinen zu bevorzugen braucht, weil ferner der ernste Wille, Gott und den Menschen wohlgefällig zu werden, und die sittliche Bewährung von selbst schon den echten Ring mit seiner Gottesgabe werde erweislich machen und damit dem Würdigsten auch den Vorrang im Hause erwerben werde. — 5. Es entsteht nun Hader unter den Söhnen; sie verklagen sich vor dem Richter; dieser verweist sie mit Recht auf das allein Entscheidende, die Wunderkraft des echten Ringes. Da diese an keinem Ringe herausgetreten sei, so seien vermutlich alle drei unecht, und der Vater habe alle drei machen lassen, um den Verlust des echten zu bergen. — 6. Des Richters Rat: „es glaube jeder sicher seinen Ring den echten", und bringe die gläubige Zuversicht und den ernsten Willen hinzu, seiner heiligenden Macht recht innezuwerden. Denn diese, nicht allein schon das äußerliche, gewohnheitsmäßige Tragen des Ringes als eines von den Vätern ererbten wertvollen Gutes, verbürge seine Kraft.

Es eifre jeder seiner unbestochnen
Von Vorurteilen freien Liebe nach!
Es strebe von euch jeder um die Wette,
Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
Zu legen! komme dieser Kraft mit Sanftmut,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
Mit innigster Ergebenheit in Gott
Zu Hilf'!

Dann würden der Steine Kräfte bei ihren Kindeskindern sich äußern, und über tausend tausend Jahre wiederum geladen vor diesen Stuhl, würden sie von einem weiseren Richter ihr Urteil empfangen können, d. h. von einem, der nach dem Beweise der sittlichen Bewährung leichter zu entscheiden haben werde.

Die Nutzanwendung der Parabel. 1. Der echte Ring, der in

langem Erbgang in der Familie sich erhalten hatte, bedeutet die Idealreligion, wie sie der Aufklärung vorschwebte und die hier als Urreligion der Menschheit vor den historischen Religionen liegend gedacht ist. Der Mensch hatte sie aus lieber Hand", d. h. aus Gottes Hand erhalten, sie besaß also einen übernatürlichen Ursprung, ebenso übte sie eine übernatürliche Wirkung, da sie die „geheime Kraft" hatte, vor Gott und Menschen angenehm zu machen, für denjenigen, der an diese Wirkung glaubte und sie demgemäß erstrebte („der in dieser Zuversicht ihn trug"). 2. Durch menschliche Schwäche entstehen aus dieser Urreligion die Offenbarungsreligionen, das Judentum, das Christentum und der Islam. Weil der Vater „die fromme Schwachheit" hatte, einem jedem von seinen drei Söhnen den echten Ring zu versprechen, muß er zwei neue, völlig gleiche anfertigen lassen und kann nun selbst den alten echten Ring nicht mehr herausfinden. Die Urreligion ist verloren, drei neue sind an ihre Stelle getreten, von denen jede die rechte sein will, jede die alte verliehene Wunderkraft nach Ursprung und Wirkung für sich in Anspruch nimmt. 3. Wie die Inhaber der drei Ringe, so liegen die Bekenner der drei Offenbarungsreligionen im Streit; jede Partei beteuert die Echtheit ihrer Religion und beruft sich dabei, wie die Söhne auf den Vater, auf die geschichtliche Überlieferung. Die Autorität derselben ist aber bei allen dreien die gleiche, sie beruht auf der kindlichen Pietät, mit der sie die Tradition der Väter gläubig hinnehmen. So hat der Bekenner jeder Religion recht, wenn er die von seinen Vätern überkommene für die echte, von Gott abstammende Offenbarungsreligion hält. Ein Werturteil, eine kritische Differenzierung ist auf Grund der Offenbarungsgeschichte unmöglich. 4. Eine Entscheidung läßt sich nur auf Grund der mit der ursprünglichen Religion verbundenen Wunderkraft fällen. Wenn überhaupt diese Urreligon nicht verloren gegangen und noch in einer der drei Religionen erhalten ist, so muß sie sich erweisen, wenn die Bekenner der Wunderkraft nachstreben und der alten Verheißung teilhaftig zu werden trachten. So ergibt sich die Mahnung des Richters als eine Mahnung an alle Anhänger der drei Offenbarungsreligionen, „mit Sanftmut, mit herzlicher Verträglichkeit", d. i. durch tolerante Gesinnung, mit „Wohltun", d. i. durch gute Taten, und „mit innigster Ergebenheit in Gott", d. i. durch rechte Frömmigkeit die Echtheit der eigenen Religion zu erweisen. Diese Worte enthalten das Evangelium der Vernunftreligion. Wenn die Menschen ihren Geboten nachleben, so wird sich über „tausend tausend Jahre" unter den dreien die echte geoffenbarte Religion an ihren Früchten herausfinden lassen, d. h. die Weltgeschichte wird das Urteil fällen; die Gegenwart ist dazu außerstande.



So läßt die Parabel die von Saladin aufgeworfene Frage nach der besten Religion scheinbar unentschieden; in Wirklichkeit wird freilich im Sinne der Aufklärung die Vernunftreligion, die in jeder der drei Offenbarungsreligionen implizite enthalten sein soll und die als die verloren gegangene Urreligion gedacht ist, als das Ideal und die Religion der Zukunft hingestellt; ihr sollen sich die drei Religionen immer mehr annähern.

Somit ist Auftr. 7 mit der Parabel *eine* große Höhe in dem Drama, nämlich die Höhe der theoretisch-dogmatischen Handlung, aber noch nicht *die* Höhe des Dramas selbst.

III. Szenengruppe.

Auftr. 8—10. Annäherung und Entfremdung in dem Verhältnis des Tempelherrn zu Nathan bis zum anscheinend offenen Bruch (Konflikt).

Auftr. 8, Anschluß an Auftr. 2. Monolog des Tempelherrn; Einblick in die inneren Kämpfe, in welche ihn die Leidenschaft für Recha versetzt im Hinblick auf seine Stellung als eines Tempelherrn, dessen Gelübde die Ehelosigkeit verlangt, sowie auf diejenige Rechas, als eines Judenmädchens. Weitere Aufdeckung und Entfaltung seines *Freidenkertums*, das sich mit sophistischen Gründen verbindet und ihn dazu drängt, noch weitere Vorurteile abzustreifen, wie er bereits vorher (II, 5) das Vorurteil gegen den Juden aufgegeben hatte. Zum Schluß sucht er sich durch eine ziemlich unklar gehaltene Erinnerung an seinen Vater, der ihm durch eine ähnliche Tat ein Beispiel gegeben habe, und durch den Gedanken an Nathans Beifall gegen weitere Bedenken zu wappnen.

Auftr. 9. Mit dieser Szene erreicht die Handlung in der Werbung des Tempelherrn um Recha ihren Höhepunkt, und unmittelbar darauf folgt der Umschlag mit der Weigerung Nathans, die dem Zuschauer ebenso überraschend kommt wie dem Tempelherrn. Dieser muß in der vorsichtigen Zurückhaltung Nathans einen Widerspruch mit seiner zuvor zur Schau getragenen Toleranz und Humanität, d. h. Vertretung eines reinen Menschentumes erblicken. Nathan erscheint ihm intolerant gegenüber dem Christen, von beschränktem Vorurteil gegenüber dem Gelübde eines Tempelherrn und im Hinblick auf seine dunkle Herkunft. Der Zuschauer so wenig wie der Tempelherr vermag den Zweck von Nathans vorsichtig geführten Nachforschungen nach der Abstammung des Tempelherrn zu erkennen, nur so viel wird deutlich, daß die Herkunft des Ritters („so was von Bastard oder Bankert") nicht ganz einwandfrei und sicher ist und daß Nathan irgendwelche Beziehungen zu seiner Familie und zu seinem Vater Konrad von Staufen gehabt hat, wie es schon II, 7 andeutete.

Auftr. 10. In die leidenschaftlich erregte Seele des an sich zu exzentrischer Auffassung geneigten Tempelherrn fällt die Mitteilung der Daja betr. ihr *Geheimnis* (fünfmalige Wiederholung dieses Wortes). Daja macht sich innerlich dem „sonst so guten" Nathan gegenüber, „dem sie so viel schulde", eines Vertrauensbruches schuldig, und was sie dazu bestimmt, sind weniger Gewissensbisse, als der Eigennutz, der sich in ihren letzten Worten verrät („Wenn ihr aber dann sie nach Europa führt, so laßt Ihr doch mich nicht zurück?"). Sie braucht freilich längere Zeit, ehe sie sich mit dem Geheimnis heraustraut; erst sichert sie sich vorsichtig ein Liebesgeständnis des Ritters; dann muß noch die Mitteilung von Nathans verweigertem Heiratskonsens hinzukommen, um ihr die Zunge zu lösen. Als sie endlich ausspricht, daß Recha Christin ist, wirkt diese Nachricht nach der

langen Vorbereitung auf den Zuhörer enttäuschend, bis dann durch die weitere Aufklärung von Rechas christlicher Herkunft mit einemmal das Interesse des Ritters aufs höchste gespannt wird, da sich ihm durch diese Tatsache unversehens ein Ausweg aus seiner doppelten Not, den Gewissensbissen gegen die Heirat mit einer Jüdin und der Sorge wegen der ablehnenden Haltung Nathans, eröffnet.

4. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Auftr. 1 und 2, so daß 1 Vorbereitung auf 2 ist; II. Auftr. 3, 4, 5, so daß 3 Vorbereitung und 5 Nachspiel zu 4 ist; III, 6, 7, 8, so daß 6 Eingangs-, 8 Ausgangsszene, 7 das Kernstück ist. Alle Gruppen behandeln das Eingreifen des Tempelherrn zur Entlarvung Nathans, die Wirkungen dieses Eingreifens und als Kehrseite zu dem Wahne des Tempelherrn die Aufdeckung des wirklichen Sachverhaltes in der Handlungsweise Nathans. Die Höhe des ganzen Aufzuges liegt in Auftr. 7.

I. Szenengruppe (1 und 2).

Auftr. 1. Anknüpfung an die Handlung in I, 5. Die Bitte des Tempelherrn an den Klosterbruder, ihm den Rat des Patriarchen zu vermitteln, oder auch selbst als Christ ihn zu beraten. — Auftr. 2: der Rat des Patriarchen mit dem Refrain: „der Jude wird verbrannt".

Der Klosterbruder, „ein gerader, frommer, lieber Mann", der sich selbst in einen Gegensatz zu einem „Pfaffen" stellt, zeigt in seiner Weltflucht und Hingabe an die eine Sorge, auf sein Seelenheil bedacht der Welt zu entrinnen, in demselben Maße eine Abneigung, sich mit der Welt zu verwickeln, als der Tempelherr die Neigung, sich in dieselbe hinein zu verstricken. Der Ritter verbindet sich in einer „ziemlich pfäffischen" Sache mit dem Pfaffen (vgl. A. Rausch a. a. O.: „Es wiederholt sich die ewig religiös denkwürdige Verbindung zwischen den fanatischen Pharisäern und den Pontius Pilatus, dem Urbilde des Indifferentismus: τί ἔστιν ἀλήθεια; Joh. 18. 38"), obwohl er diesem mit der Losung: der Zweck heiligt die Mittel, das Vorrecht zugesteht, sich zu vergehen. Verirrung des Tempelherrn angeblich auch um eines guten Zweckes willen; ein unlauteres selbstisches Motiv wird Grundlegung zu einer sich steigernden Reihe von unlauteren Handlungen. Der bedenkliche Grundsatz des T.: „gewisse Dinge will ich lieber schlecht nach anderer Willen machen, als allein nach meinem gut" ist das gerade Gegenteil zu der Forderung unbedingter Bewährung des sittlich guten Willens.

Der Patriarch selbst, als Charakterbild fast ein Zerrbild, zeigt die Verzerrung auch des Bildes christlicher Demut und Liebe, sowie christlichen Wohltuns, nämlich Hochmut, der nach Bedürfnis auch kriechend zu sein vermag, Verfolgungssucht, Untaten (neben den früher schon geplanten Bubenstücken), alles aber unter der heuchlerischen Maske von Frömmigkeit und Kirchlichkeit. Er ist gerade das Gegenteil zu der frommen Einfalt des

Klosterbruders. — Es wirkt wie eine Ironie auf die Verbindung des denkenden Ritters mit dem Fanatiker gegen den Juden, wenn am Ende des Auftritts gegen ebendenselben Juden eine Verbindung des Fanatikers mit dem Muselmann, wenn auch nur vorübergehend, in Sicht gestellt wird.

„Man sagt, er habe das Mädchen nicht sowohl in seinem, als in keinem Glauben auferzogen, und sie von Gott nicht mehr, nicht weniger gelehrt, als der Vernunft genügt." Ein bestimmtes Zeugnis für die konfessionslose Erziehung Rechas zum Standpunkt der sog. Vernunftreligion.

II. Szenengruppe (3—5).

Auftr. 3. Eingangsszene. Anknüpfung an III, 7. Die Geldsendung Nathans. Die Wiedererkennung Assads im Bilde als Vorbereitung auf die spätere Wiedererkennung in seinem Sohne (V, 14). Rückblick auf die Vorgeschichte (der letzte Abschied Assads). — „Wenn die Christenpilger mit leeren Händen nur nicht abziehen dürfen." Neues Zeugnis für Saladins außergewöhnliche Milde und Toleranz.

Auftr. 4. Die Mitte dieser Gruppe. Der Tempelherr und Saladin, Parallele zu III, 4—7 (Nathan und Saladin). — Wiedererkennung Assads in den Zügen des Tempelherrn (Du bist mit Seel und Leib mein Assad), aber ohne daß Saladin die Gewißheit der Verwandtschaft sich verschafft.

Höhe: der Freundschaftsbund beider, das Wort des Tempelherrn: „ganz der deine!" Eine gute Tat (Bund der Freundschaft mit Nathan, Parallele zu II, 5; „euere Hand!"), aber hier sofort verbunden mit einer unedlen Handlung, einer weiteren Verirrung des Tempelherrn (die Verdächtigung Nathans bei dem Sultan). „Im Sturm der Leidenschaft", die den Tempelherrn zum Patriarchen trieb, befindet er sich noch jetzt. Saladins Vermittelung tritt in Sicht („bringt den Nathan her! ich muß euch doch zusammen verständigen").

Einzelnes zu Auftr. 4. Ginnistan = Feenland; Div = Fee; Jamerlonk = das weite Oberkleid der Araber. (Lessing selbst in einem Brief an seinen Bruder.) — „Als Christ, als Muselmann: gleichviel" usw. Ein Hauptzeugnis für die Toleranz Saladins. Treffend zeichnet der Tempelherr die ideale Persönlichkeit des Sultans in dem schönen Wort: „Ein Held, der lieber Gottes-Gärtner wäre". — „Man muß so kalt nicht sein, wenn Gott was Gutes durch uns tut . . . Preise Gott! der weiß, wie sie (so manche Seiten) zusammenpassen." Nachdrückliche Hinweisung auf die göttliche Vorsehung und ihre Fügungen.

Auftr. 5. Ausgangsszene. Wunsch Sittahs und Saladins, Recha dem Tempelherrn zu geben. Vorbereitung auf die Erscheinung der Recha, die herbeigeholt werden soll, aber auch neue Hinweisung auf die vermutliche Verwandtschaft des Tempelherrn mit Assad durch ein untrügliches Zeugnis für die Ähnlichkeit (das Bild) und durch einen weiteren Einblick in die Vorgeschichte Assads.

III. Szenengruppe (6—8).

Sie teilt uns mit: die Sorge Nathans um den drohenden Verlust der geliebten Pflegetochter (er besorgt, durch weiteres Ausfragen des Tempelherrn und durch Mitteilung seines Geheimnisses an diesen vielleicht „ganz umsonst den Vater auf das Spiel zu setzen". „Ich bliebe Rechas Vater doch gar zu gern!"); die Versuche, die er unwillkürlich macht, diesen Verlust durch Beschwichtigung Dajas abzuwenden (Eingangsszene 6, die im engeren Zusammenhang mit I, 1 steht und aus diesem Zusammenhang heraus verstanden werden will; schon dort war die Berufung Dajas auf ihr Gewissen von Nathan durch die Hinweisung auf die mitgebrachten kostbaren Geschenke und durch ein zwiefaches „schweig! schweig!" beantwortet worden); die Art, wie Nathan einst dies Pflegekind gewann (Auftr. 7 Mitte); endlich anscheinend neue Vorbereitungen auf ihren Verlust in der Absicht Dajas, Recha selbst das Geheimnis ihrer Abkunft und Erziehung zu verraten (Ausgangsszene 8).

Gesichtspunkte zur allgemeinen Würdigung von Auftr. 7: Die Erzählung von der Annahme Rechas durch Nathan wird zur Fortleitung der Grundgedanken in der Parabel III, 7, nämlich eine Darlegung der praktischen Bewährung der dort niedergelegten Wahrheit durch Nathan selbst; sie wird zugleich Gegensatz zur herzlosen Verurteilung derselben Tat Nathans durch den Patriarchen. Diese sittlich gute Tat, an sich der allerhöchsten Bewunderung wert, läßt uns einen Einblick tun, wie Nathan sich durch die schwersten Schicksalsschläge zu unerschütterlicher Frömmigkeit und Gottergebenheit durchgerungen hat. Aber er prahlt nicht damit, sondern nur in der höchsten Not, als die Sorge über den Verlust der Tochter an ihn herantritt, öffnet sich sein Herz und teilt sich der „frommen Einfalt" mit („Nehmt sie mit ins Grab! Noch hat mich nie die Eitelkeit versucht, sie jemand andern zu erzählen". Woher Daja ihr Wissen hat, zeigt sich V, 7). So bedeutet dieser Auftritt[1]) neben III, 7 eine zweite Höhe des Dramas.

---

1) „Es ist die Szene nicht bloß in diesem, sondern in allen Dramen Lessings, in die er die ergreifendste Innigkeit der Empfindung gelegt hat — eine Innigkeit, wie sie nur ein eigenes, die ganze Persönlichkeit bis in ihre Wurzeln erschütterndes Erlebnis der Schöpfung eines Dichters leihen kann. Hier eröffnet sich dem Schüler ein Einblick in die Lebensrätsel und Seelenkämpfe, in denen das Verhältnis des Menschen zu seinem Gott auf seinen tiefsten Gehalt hin durchgeprobt wird. Und aus diesem Einblick gewinnt er einen der stärksten und nachhaltigsten religiösen Eindrücke, die ihm überhaupt eine moderne Dichtung gewähren kann. Wer, der sich in die Stimmung dieser Szene versenkt, würde nicht ergriffen, wenn er bei einem Manne, der ihn sonst vor allem durch die kritische Schärfe und unbarmherzige Klarheit seines Denkens zur Bewunderung hinriß, hier eine Kraft und Tiefe des religiösen Gefühles sich entfalten sieht, die unmittelbar an Mystik grenzt? Mag auch der jugendliche Leser die ganze Schwere der Lebenskämpfe, in denen eine solche Lebensstimmung reifte, noch nicht ermessen können — wenn man ihm die wortkargen und doch so inhaltsreichen Briefe vorliest, die Lessing zu Beginn des Jahres, in dem der Nathan vollendet wurde,

Die Kunst der epischen Erzählung: 1. Die Vorbereitung. Der denkbar grausigste Tod aller Angehörigen Nathans durch den Fanatismus der Christen. — 2. Erste Wirkung auf N.: Gottes- und Menschenhaß, unversöhnlichster Haß vor allem gegen die ganze Christenheit (jüdischer Fanatismus). 3. Besinnung: Die Vernunft, die ihn aus seiner Verzweiflung ins Leben und zu seinem Gott zurückführt:

> Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder,
> Sie sprach mit sanfter Stimm': und doch ist Gott!
> Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan!
> Komm! übe, was du längst begriffen hast,
> Was sicherlich zu üben schwerer nicht,
> Als zu begreifen ist, wenn du nur willst.
> Steh auf!" — Ich stand und rief zu Gott: ich will!
> Willst du nur, daß ich will!

4. Die Tat selbst als Frucht eines gewaltigen inneren Kampfes (s. oben: „was sich der gottergebene Mensch für Taten abgewinnen kann"), höchster Gottergebenheit und der Heiligung des eigenen Willens durch völlige Einordnung in denjenigen Gottes, der sich ihm durch die Erscheinung des Reitknechtes mit dem verwaisten Kinde offenbart. Sittliche Bewährung also in dem Sinne der Forderungen der Parabel, s. oben S. 180 f. Der Fanatismus ist ausgelöscht und (christliche) Feindesliebe tritt an seine Stelle, so daß der Klosterbruder ihm das Zeugnis ausstellen kann:

> Ihr seid ein Christ! — Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
> Ein besserer Christ war nie!

(Zu der Feindesliebe als einem der höchsten Postulate des Christentums, vgl. Beyschlag, a. a. O. S. 20: „Diesen Triumph der Humanität, der Gottes- und Menschenliebe hat erst der in die Welt gebracht, der am Kreuze sterbend für seine Mörder beten konnte und der mit der Kraft seines aus Liebe zu Feinden vergossenen Blutes den Seinen das neue Gebot in die Herzen schrieb: Liebet eure Feinde, segnet, die euch fluchen, tuet wohl denen, die euch beleidigen und verfolgen.") Wenn Lessing freilich Nathan erwidern läßt:

> Wohl uns! Denn was
> Mich Euch zum Christen macht, das macht Euch mir
> zum Juden!

so sucht er diese ethische Überlegenheit des Christentums absichtlich wieder zu verwischen und die Feindesliebe als ein Kardinalprinzip aller tieferen

---

von dem Sterbebette seiner Frau aus an die Freunde schrieb, dann wird auch er ahnen, was der Dichter erduldet und überwunden haben muß. Und auch ihn wird ein Hauch der Lebensweise berühren, der aus der völligen Hingabe des eigenen Willens an den göttlichen und der Durchdringung und Verklärung des ganzen irdischen Wirkens mit selbstloser Liebe hervorgeht." (J. Kettner in der Monatsschrift für höhere Schulen, II. Jahrg. 1903, S. 21 f.)

Religiosität, in diesem Falle als natürliches Ergebnis der Vernunftreligion, darzustellen.

Daß Nathan das angenommene Kind über den Glauben seiner Eltern im Dunkel ließ und es zwar nicht als Jüdin, aber auch nicht als Christin, in einem dogmatisch nicht gebundenen Glauben d. i. in der Vernunftreligion (s. o. IV, 2) aufzog, ist bei der Denkweise Nathans selbstverständlich; gleichwohl läßt der Dichter, um alle sittlichen und religiösen Bedenken zu beseitigen, durch den christlichen Klosterbruder ausdrücklich noch eine Rechtfertigung dieser Handlungsweise geben:

> Ei freilich hättet klüger Ihr getan
> Wenn Ihr die Christin durch die zweite Hand
> Als Christin auferziehen lassen, aber
> So hättet Ihr das Kindchen Eures Freundes
> Auch nicht geliebt. Und Kinder brauchen Liebe
> In solchen Jahren mehr als Christentum
> Zum Christentume hat's noch immer Zeit.

Aber jene Tat, mit welcher Nathan sich in christlicher Feindesliebe des verwaisten Kindes erbarmt, ist noch nicht die höchste. Sie liegt außerdem zu weit zurück, wir hören nur von ihr als von einer längstvergangenen erzählen. Unmittelbar vor unsern Augen muß er die letzte schwerste Probe seiner frommen Gottergebenheit ablegen, indem er jetzt, auf die Warnung des Klosterbruders hin, sich selbst bezwingend, das ihm über alles liebgewordene Kind wieder herzugeben und seinen Verwandten abzutreten bereit ist:

> Und ob mich siebenfache Liebe schon
> Bald an dies einz'ge fremde Mädchen band;
> Ob der Gedanke mich schon tötet, daß
> Ich meine sieben Söhn' in ihr aufs neue
> Verlieren soll: — wenn sie von meinen Händen
> Die Vorsicht wieder fordert, — ich gehorche!

Erst mit diesem Entschluß, aus dem man die Schwere des inneren Ringens noch heraushört, hat er den Gipfel der sittlichen Bewährung, der Selbstüberwindung erreicht.

Einzelnes. Zu Auftr. 7. Eine Wiedererkennung eröffnet die Handlung (in dem Klosterbruder wird der Reitknecht wiedererkannt, von welchem Recha einst Nathan übergeben worden war), und am Schluß wird die große, die ganze Dichtung abschließende Wiederkennung vorbereitet durch das Zeichen, das sie herbeiführen soll (das Büchlein Assads, wie oben in Auftr. 3 sein Bildnis). — „Ich verlange des Tages wohl hundertmal auf Tabor. Denn der Patriarch braucht mich zu allerlei, wovor ich großen Ekel habe." Hauptzeugnis für den weltflüchtigen Sinn des Klosterbruders und für seine schlichte Frömmigkeit, die alles unlautere Tun verabscheut. — „Die Sünde wider den heiligen Geist, die aller Sünden größte Sünd' uns gilt, nur daß wir, Gott sei Dank, so recht nicht wissen, worin sie eigentlich besteht." Schriftstellen über diese Sünde: Matth. 12, 31; Mark. 3, 29; Luk. 12, 10. Wenn

Lessing den Mönch über diese Sünde witzeln läßt, so kommt das auf Rechnung der rationalistischen Richtung seiner Zeit. — „Wolf von Filneck, den ich so viel, so viel zu danken habe! Der mehr denn einmal mich dem Schwert entrissen!“ Auch in die Vorgeschichte reicht die große Kette von ineinander wirkenden sittlich guten Taten hinein, welche das Drama uns vorführt. — „Wenn an das Gute, das ich zu tun vermeine, gar zu nahe was gar zu Schlimmes grenzt (d. h. wenn Recht und Schuld unlöslich sich verschlingen): so tue ich lieber das Gute nicht.“ Das ist der Standpunkt der klugen Vorsicht, die dann freilich auch nicht Gefahr läuft, in Gefahr zu geraten, wie Nathan durch seine uns gleichwohl so viel sympathischere Handlungsweise. So liegt in diesen Worten weniger eine Verurteilung der Handlungsweise Nathans, als eine Rechtfertigung, die der Klosterbruder auch direkt noch hinzufügt. Aber er möchte die Erziehung Rechas durch Nathan nicht als eine konfessionslose angesehen wissen, sondern als eine jüdische und als eine Vorstufe für ihren späteren Übertritt zum Christentum.

Nathan ist bereit, das Brevier von Rechas Vater, in das dieser seine und seiner Gattin Angehörige selbst eingetragen hat, mit Gold aufzuwiegen, auch wenn er sich sagen muß, daß es zum Verluste der über alles geliebten Pflegetochter führen kann. Noch schwankt er zwischen Furcht und Hoffnung, und selbst den Gedanken, einen solchen Eidam sich zu gewinnen, mag er nicht aufgeben; aber seine Gedanken werden sich als kurzsichtig erweisen, und was geschieht, wird das Werk höherer Fügungen sein.

Auftr. 8. Glückliche Begründung der Notwendigkeit, Recha selbst das Geheimnis ihrer Herkunft und Erziehung zu entdecken, damit sie nicht etwa durch Saladin und Sittah einem Muselmann zur Gattin bestimmt werde. Anscheinend ein Mittel zur Lösung der Wirren, wird es in Wirklichkeit zunächst nur neue Verwickelungen schaffen.

Hauptergebnisse von Aufz. III und IV in bezug auf die religiöse Charakteristik: Charakteristik der Vernunftreligion (N. in III, 1). Gegenüberstellung des (kirchlichen) Fanatismus (der Patriarch) und der frommen Einfalt (der Klosterbruder) auf dem Boden des Christentumes, der Freigeisterei und Intoleranz in einer Person (der Tempelherr), der zu christlicher Feindesliebe sich durchringenden Vernunftreligion in einem konfessionslosen Juden. Innere Geistesverwandtschaft des Klosterbruders und des Juden bei konfessionellem Unterschiede, den wenigstens der Klosterbruder festhält. Zusammenstellung von Lehre (Parabel III, 7) und Bewährung derselben durch die Tat (die Tat Nathans in IV, 7); Gegenüberstellung von einem Tun edelster Art außerhalb des Bodens eines Bekenntnisses (Nathan) und einem anderen Tun unlauterster Art, das angeblich durch das Bekenntnis, ja durch die Kirchlichkeit gedeckt ist.

5. Aufzug.

Vorblick auf die allgemeine Gliederung. Drei Szenengruppen: I. Auftr. 1 und 2, II. Auftr. 3—5, III. Auftr. 6—8.

I. Szenengruppe (1 u. 2).

Saladin und die Mamelucken. Umschlag in der äußeren Lage Saladins. Die Ankunft der Karawane aus Ägypten, Saladin aus seiner Geldverlegenheit befreit (Anknüpfung an II, 2 Anfang). Zweck dieser Szenen: a) Saladins Handlungsweise, wenn er das so edel angebotene Vermögen Nathans annahm, nachträglich von dem Schein zu befreien, als hätte er allzu leicht ein so großes Opfer sich gefallen lassen; er konnte in der Tat schon damals hoffen, bald wieder zahlungsfähig zu werden. b) Wenn Saladin in diesem Aufzug Richter werden soll zwischen Nathan und dem Tempelherrn über eine angeblich unlautere Handlung des ersteren, so mußte er diesem frei gegenüberstehen und nicht mehr in der Abhängigkeit eines Schuldners, vgl. dazu Auftr. 8 Anfang. c) Neue Beispiele sittlich guter Taten: der Befehl Saladins, der Gelder größeren Teil sofort seinem Vater auf Libanon zu bringen; seine Mahnung, vor allem doch dem gestürzten Mamelucken Hilfe zu leisten; aber auch die Gutherzigkeit des einen Mamelucken, wenn er die Hälfte seines Bringerlohnes dem gestürzten Kameraden überläßt („sieh, welch ein guter, edler Kerl auch das! Wer kann sich solcher Mamelucken rühmen? Und wär' mir dann zu denken nicht erlaubt, daß sie *mein* Beispiel bilden helfen?"); endlich die Handlungsweise des anderen, der es Saladin „an Edelmut zuvortun" will und den Lohn ausschlägt, der ihm nicht willig genug geboten schien. (Wetteifer guter Taten im kleinen Bilde.) — „Was kommt mir denn auch ein, so kurz vor meinem Abtritt (d. h. Abscheiden) auf einmal ganz ein anderer sein zu wollen. Will Saladin als Saladin nicht sterben?" Saladin starb am 5. März 1192, kurz nach der Beendigung des Kreuzzugs. Der Dichter läßt Saladin also eine Todesahnung aussprechen.

II. Szenengruppe (3—5).

Innere Umkehr des Tempelherrn und Sühne der von ihm an Nathan begangenen Schuld durch ein offenes Geständnis. Dabei ist Auftr. 3 die Vorbereitung auf Auftr. 5. Auftr. 4 unterbricht die Entwicklung. Diese Zwischenszene gibt Nathan die Gewißheit von dem gegen ihn unternommenen feindseligen Schritt des Tempelherrn in demselben Augenblick, wo eine höhere Fügung den Knoten gelöst hat. Welcher Art diese Lösung ist, erfahren wir hier noch nicht; einige nähere Andeutungen hören wir in dem folgenden Auftritt (5), die volle Aufklärung bringt erst V, 8. Das der entlasteten Seele Nathans entströmende *Dankgebet* gibt uns jedoch die Gewißheit, daß es eine glückliche Lösung sein wird.

Auftr. 3. In einem längeren Monolog (Gegenstück zu III, 8) hören wir den Tempelherrn seinen inneren Kampf durchfechten. Er wird unsicher und an sich selbst irre („wer kennt sich recht?"), der Einfluß von Saladins machtvoller Persönlichkeit (IV, 4) wirkt in ihm nach. In streng logischer Folge entwickelt sich ein Gedanke aus dem andern bis zu der Schlußerkenntnis:

„Kurd! Kurd! das geht so nicht. Lenk ein!"

Auftr. 4. Durch einen seltsamen Zufall tritt in diesem Augenblick Nathan mit dem Klosterbruder aus dem Hause; der Tempelherr tritt seitwärts („ich will hier seitwärts ihrer warten") und wird unbemerkt Zeuge ihres Gesprächs, wenn nicht Zuhörer, so doch Zuschauer, so daß jedenfalls die Furcht vor den Folgen seines Verrats in ihm rege wird und dann das Motiv für den ersten Teil des 5. Auftritts abgibt.

Einzelnes: Das Buch „ist ja der Tochter ganzes väterliches Erbe". Wir sollen daran erinnert werden, in wie hilfloser Lage Nathan die Recha fand und wieviel er für sie getan. Gegensatz zu der Verdächtigung eben dieser Tat. — „Ein junger, edler, offener Mann, mein Freund!" Der Adel der Gesinnung Nathans kommt der Sühne des Tempelherrn auf halbem Wege entgegen. — Das Dankgebet selbst. „Wie sich der Knoten, der so oft mir bange machte, nun von sich selber löset! — Gott, wie leicht mir wird usw." Nathans Entschluß, Recha zu dem reinen Menschentum fern von der dogmatischen Religion zu erziehen, erfährt durch diesen kurzen Monolog eine scharfe Beleuchtung. Als kluger Mann hatte er die schlimmen Folgen, die ihm nach dem Gesetz daraus erwachsen konnten, wohl gekannt und den Entschluß nicht nur unter schweren inneren Kämpfen gefaßt, sondern auch später noch oft gegen allerlei Sorgen und Anfechtungen (Daja) verteidigen müssen.

Auftr. 5. Die Szene bedeutet eine tiefe Selbstdemütigung des Ritters vor Nathan, aber da diese Demütigung aus selbstischen Motiven erfolgt — er hofft sich dadurch den Besitz Rechas zu sichern — so bringt sie ihm keinen Frieden und bedeutet nur eine weitere Stufe zu seiner inneren Läuterung, die ihren Abschluß erst in V, 7 erreicht. Im Anfang sucht er vorsichtig zu sondieren, wie weit Nathan bereits durch den Klosterbruder über seine Handlungsweise unterrichtet ist. Als sich Nathan über Erwarten erfahren zeigt, bricht er mit jugendlicher Heftigkeit los und klagt sich offen und in immer stärkeren Ausdrücken vor Nathan an („ich Gauch!" „ich junger Laffe!"); er bekennt seine Schuld mit allem Freimut und ohne Rückhalt („ich bin nicht der Mensch, der irgend etwas abzuleugnen imstande wäre". „Was sollt' ich eines Fehls mich schämen?" . . . „Ich tat nicht recht" . . .) und bittet Nathan um Verzeihung („verzeiht mir, Nathan"); schließlich erneut er seine Werbung, indem er sich ihm als Helfer und Schützer in dem Kampfe gegen den Patriarchen anpreist („Gebt sie mir! ich bin's allein, der sie zum zweiten Male euch retten kann — und will"). Von dieser Aufgeregtheit hebt sich um so wirkungsvoller die ruhige Gelassenheit Nathans ab. Kühl schiebt er das ihm von dem Ritter zur Last gelegte Schuldbewußtsein beiseite: „Ihr wähnt wohl gar, daß mir die Wahrheit zu verbergen sehr nötig sei? — Ich hab es ja Euch — oder wem es sonst zu wissen ziemt — noch nicht geleugnet, daß sie eine Christin und nichts als meine Pflegetochter ist". — Vorsichtig und mit absichtlicher Unklarheit erzählt er ihm dann von den neuen Verwandten Rechas („Besonders hat ein Bruder sich gefunden"), während er sich gleichzeitig mit einer von Spott nicht freien heiteren Überlegenheit an dem Eindruck dieser Mitteilungen auf den bestürzten Ritter weidet. Als schließlich der Ungestüme davonstürzen will, um seine Liebe ganz in Rechas

Hände zu legen, ernüchtert er ihn durch die Nachricht: „Sie ist bei Sittah", und verheißt ihm dort die letzte Entscheidung „Warum ich's aber ihr noch nicht entdeckt? Darüber brauch' ich nur bei ihr mich zu entschuldigen." Hinweis auf die letzte noch zu erledigende Frage betreffend das Urteil Rechas selbst über die Handlungsweise Nathans (Auftr. 7) —

III. Szenengruppe.

Auftr. 6—8. Ausgang. Die Lösung mit einer allgemeinen Wiedererkennung und ihrer Folge, der Herstellung einer Familieneinheit unter den Bekennern aller drei Religionsbekenntnisse.

Auftr. 6 und 7. Recha, gastlich aufgenommen in den Kreis Saladins und durch die Enthüllung Dajas (Anknüpfung an IV, 8 Schluß) der Gemeinde der Christen zugeschrieben, entscheidet sich für Nathan, dem als Tochter weiter angehören zu dürfen sie flehentlich bittet. Höchste Anerkennung seiner Handlungsweise durch das Urteil seiner Pflegetochter selbst. Höhe in den Schlußworten von Auftr. 6: „Ich sei aus christlichem Geblüte" usw. — Einzelnes: Charakteristik Rechas durch Sittah: „So jung! so klug! so fromm!" Sie hat nicht viel gelesen („Mein Vater liebt die kalte Buchgelehrsamkeit zu wenig"), sie erscheint auch hier ganz als Nathans Geisteskind; vgl. Baumgart, Handbuch der Poetik S. 405: „eine entzückende Gesundheit, Klarheit und Richtigkeit des Empfindens, zu dem Nathan seine Recha erzogen hat: ein Bild von höchster Schönheit und wieder mit strengem Richtmaß nach dem Ziele der Idee des Dramas gestellt". — „Die gute, böse Daja." . . . „die mich eine Mutter so wenig missen lassen!" Wesentlicher Beitrag zur Charakteristik Dajas, die auch idealer Seiten nicht bar ist.

Auftr. 8. Die Lösung der Verwicklung. Der Eingang knüpft an Auftr. 1 an. Saladin steht nunmehr Nathan völlig frei gegenüber; s. die Bemerkung oben zu Auftr. 1. — Neue Vereinigung von (Pflege-)Vater und Tochter vor der Enthüllung, die anscheinend bestimmt ist, eine dauernde Trennung beider herbeizuführen. Neue Verwicklungen dadurch, daß Recha durch Saladin veranlaßt wird, sich dem Tempelherrn anzutragen, und daß der Tempelherr an Nathan von neuem irre und gegen ihn von neuem eingenommen wird (Rückfall in seine frühere Leidenschaftlichkeit; vgl. IV, 4). „Hier wendet Lessing dieselbe Technik an, wie in der Minna von Barnhelm, um unmittelbar vor dem Schluß noch eine neue Spannung zu erzielen: noch einmal läßt er den kaum Geheilten in eine Krisis zurückfallen, die den ganzen Heilungsprozeß wieder in Frage zu stellen scheint. Das Bekenntnis Rechas, daß ihr Herz nur ihrem Vater gehöre, hat die letzte Hoffnung des Tempelherrn zerstört, und in seinem Groll läßt er sich dazu hinreißen, ihre Liebe trotzig, fast als sein Recht zu heischen. Saladins hartes Urteil ruft ihn wieder zur Selbstbesinnung zurück. Aber gleichzeitig vereinigt sich der Sultan selbst mit seiner Schwester, um seine Werbung bei Recha zu unterstützen. So hat Lessing die Spannung bis zu ihrem höchsten Punkt gesteigert, damit nun endlich mit voller dramatischer Wucht die Enthüllung als letzte Lösung einsetzen könne" (Kettner, Lessings

Dramen, S. 496 f.). Aber auch jetzt erfolgt die Enthüllung nicht mit einem Schlage, sondern nach einer kurzen allgemeinen Bemerkung über Rechas Bruder folgt zunächst ein Wechselgespräch zwischen Nathan und dem aufs höchste erregten Tempelherrn, das von der Sache, der Abstammung Rechas, weit abzuschweifen scheint, bis schließlich mit kurzem Schlage die erwartete Auflösung gegeben wird: „Rechas Bruder seid ihr." Doppelperipetie in dem Verhalten des Tempelherrn zu Recha von leidenschaftlicher (bräutlicher) Liebe zur Entfremdung, von der Entfremdung zur brüderlichen Zuneigung. Ein kurzes Nachspiel fügt zur ersten Wiedererkennung eine zweite: die Geschwister Recha und der Tempelherr als Bruderkinder Saladins und Sittahs. Letzter Einblick in die Vorgeschichte Assads, der sich als Muselmann von Geburt und Christ durch Bekehrung, als Bruder Saladins, als Gatte einer Christin und Freund eines Juden erweist.

Ergebnis: Die Läuterung des Tempelherrn. Lessing hat mit Bedacht ihm große Worte erspart, da sie nach der Selbstdemütigung in V, 5 nur matt wirken konnten. Seine geläuterte Gesinnung gegen Nathan verrät sich weniger in seinen Worten (die flehentliche Bitte, die Schwester nicht zu verstoßen) als durch die Tat, indem er Nathans väterliches Erbieten („meiner Tochter Bruder wär' mein Kind nicht auch — sobald er will?") freudig annimmt. Damit ist auch seine künftige Zugehörigkeit zur Vernunftreligion, wie sie durch Nathan vertreten wird, entschieden. Mit diesem Ergebnis der inneren Handlung verbindet sich das der äußeren: das Sichwiederfinden der Glieder einer Familie, die aus Muselmännern und Christen sich zusammensetzt, und deren Haupt Nathan, der Jude, ist, oder von neuem wird, eine Familieneinheit, in welcher Geschwisterliebe (Saladin und Sittah, Recha und Tempelherr; im Hintergrunde auch das Verhältnis Assads zu seiner Schwester Lilla, vgl. IV, 3), allgemeine Verwandtenliebe (Verhältnis Saladins und Sittahs zu Recha und dem Tempelherrn), Freundesliebe (Saladin und Nathan) und allgemeine Menschenliebe auf dem Grunde des Humanitätsideales und religiösen Kosmopolitismus sich zusammenfinden.

C. Zusammenfassung.

a) Der zeitgeschichtliche Hintergrund.

Aus dem Zeitalter der Kreuzzüge, das wie kaum je eine andere Zeit die drei großen monotheistischen Religionen im Heiligen Lande miteinander in die engste Berührung brachte, hat der Dichter die Zeit des dritten Kreuzzuges (1189—92) als Hintergrund seines Dramas gewählt, ohne sich nun im einzelnen immer streng an die geschichtlichen Fakta zu halten. Er ist dabei getreu nach jenen Grundsätzen verfahren, die er in der Hamburgischen Dramaturgie (23. Stück) über das Verhältnis des dramatischen Dichters zur Geschichte entwickelt hatte: „Sind es die bloßen Fakta, die Umstände der Zeit und des Ortes, oder sind es die Charaktere der Personen, durch welche die Fakta wirklich geworden, warum der Dichter lieber diese als

eine andere Begebenheit wählet? Wenn es die Charaktere sind, so ist die Frage gleich entschieden, wie weit der Dichter von der historischen Wahrheit abgehen könne? In allem, was die Charaktere nicht betrifft, soweit er will. Nur die Charaktere sind ihm heilig." So hat er den hochherzigen Charakter des Türkensultans Saladin, wie er ihn bei der Geschichtschreibung seiner Zeit vorfand (Vita et res gestae Saladini auctore Bohadino. Histoire de Saladin par Marin u. a.), unverändert übernommen. Dagegen hat er die äußere Erscheinung des Fürsten verjüngt; denn in Wirklichkeit war Saladin (1137—93) während des dritten Kreuzzuges für einen Orientalen immerhin schon betagt, während ihn Lessing uns auf des Lebens Höhe etwa zwischen vierzig und fünfzig vorführt und diesen Eindruck durch die ungeschichtliche Annahme, daß Saladins Vater Ejub noch am Leben sei und auf dem Libanon des Schatzes walte, mit unverkennbarer Absicht verstärkt (tatsächlich war Ejub schon 1173 gestorben)[1]. Ähnlich steht es mit dem zweiten historischen Charakter des Stückes, dem Patriarchen; der Dichter wußte wohl, daß der historische Patriarch von Jerusalem, Heraklius, während des Kreuzzuges gar nicht in Jerusalem war, aber er setzte sich „ohne Bedenken" darüber hinweg, dagegen bedauerte er es, daß der Patriarch in seinem Stück „bei weitem nicht so schlecht erscheint als in der Geschichte." Wie selbstherrlich der Dichter mit den geschichtlichen Ereignissen umging, zeigt am besten ein kleiner Zug in der Lebensgeschichte Dajas. Sie hat nach V, 6 bei Recha während ihrer Kindheit Mutterstelle vertreten, dabei ist aber ihr Ehgemahl erst mit Kaiser Friedrich nach dem Heiligen Lande gezogen, mit ihm zusammen im Saleph ertrunken (1190), und sie ist ihm „gefolgt" (I, 6), könnte also nach dieser Rechnung höchstens ein Jahr in Nathans Diensten sein. Derartige Züge ließen sich noch mehr anführen. Sie beruhen keineswegs auf einer Unkenntnis oder einem bloßen Versehen des Dichters, sondern, wie die oben aus der Dramaturgie zitierte Stelle zeigt, auf einer uns heute befremdenden Gleichgültigkeit gegenüber dem geschichtlichen Tatbestand. Lessing gestand hier dem Dichter eine größere Freiheit zu, als wir es heute im allgemeinen tun würden; ihm genügte es, daß der Durchschnittsleser seine Anachronismen doch nicht bemerken würde.

Darum ist es auch müßig, die Dichtung auf ein bestimmtes Jahr des Kreuzzuges, etwa 1191, festlegen zu wollen. Wir begnügen uns, die Zeitverhältnisse nachzuzeichnen, wie sie Lessing seinem dichterischen Bedarf entsprechend gruppiert hat, ohne dabei jede Einzelheit auf ihre geschichtliche Richtigkeit zu prüfen. Trotzdem das Stück im Kriege spielt und in einem von heißem Glaubensstreit erfüllten Lande, hat der Dichter von der Bühne selbst alle kriegerischen Töne geflissentlich fern gehalten, und indem er Schlachten und Kämpfe entweder der Vergangenheit oder einer nicht allzu

1) Ich folge hier der bewährten Ansicht Erich Schmidts, Rud. Lehmanns u. a. und vermag die Kettnersche Annahme, daß der Dichter Saladin als alten Mann auffasse und auf der Bühne zeige (Lessings Dramen S. 413 f. u. a.), nicht zu teilen.

drohenden Zukunft zuwies, seiner Handlung eine Gegenwart voll nahezu gemächlichen Friedens gesichert. Gleich der Anfang, die glückliche Rückkehr des reichen Kaufmanns mit seinen Schätzen, die als etwas ganz Selbstverständliches behandelt wird, gibt dazu den klugberechneten Auftakt. Die Erklärung muß ein Waffenstillstand bieten, der zwischen dem Sultan und dem Kreuzheere geschlossen worden ist. Beide Parteien sind in Verhandlungen eingetreten: man hat versucht, den Krieg durch eine Doppelverschwägerung zwischen Saladin und dem König Richard Löwenherz von England beizulegen. Saladins Schwester Sittah sollte einen Bruder Richards, Saladins Bruder Melek eine Schwester Richards[1]) heiraten. Dieser Plan ist allerdings gescheitert. Die Verschiedenheit der Religionen wirkte erschwerend, der Neid und die Mißgunst im Lager der Kreuzfahrer, besonders die Intrigen der Tempelritter, welche die von Saladin geforderte Herausgabe der Feste Acca verweigern, haben den Plan dann vollends zu Falle gebracht. Der Waffenstillstand ist bereits abgelaufen, ja der kriegslustige Templerorden hat bereits die Feindseligkeiten erneuert, indem er durch Überfall die sarazenische Feste Tebnin, allerdings vergeblich, zu nehmen suchte. Trotzdem ist es noch ungewiß, ob die Feindseligkeiten wieder losgehen werden. Wohl haben beide Parteien ihre Vorsorge getroffen; Saladin hat die Mauern Jerusalems durch die Anlage neuer Werke verstärkt, und die Kreuzfahrer haben mit dem Patriarchen von Jerusalem geheime Verabredungen gepflogen und führen allerhand Anschläge auf die heilige Stadt und die Person des Sultans im Schilde. Aber anderseits sitzt König Philipp von Frankreich zögernd, ob er den gebrochenen Waffenstillstand wieder herstellen solle, in Ptolomais, und zwischen seinem Mitstreiter König Richard und Saladin scheint ein fast freundschaftliches Verhältnis angebahnt zu sein.

So bleibt trotz aller kriegerischen Verwicklung doch im allgemeinen der Eindruck einer friedlichen Welt und Raum genug für eine Annäherung der drei Religionen.

b) Die religiöse Ideenwelt.

Nicht nur äußerlich steht die Parabel von den drei Ringen genau im Mittelpunkt des Dramas, sie ist auch innerlich das Kernstück, das den Schlüssel zum Ideengehalt des Werkes liefert. Besonders bedeutsam ist die Mahnung, mit der Nathan sein Gleichnis abschließt:

---

1) Diese Verhandlungen sind historisch, soweit sie Saladins Bruder Melek anlangen; dieser sollte sich mit Richards Schwester Johanna, der Witwe König Wilhelms von Sizilien, verheiraten. Saladin sollte um diesen Preis ganz Palästina mit anderen Ländern und auch das heilige Kreuz herausgeben, und Melek alsdann Palästina beherrschen. Saladin ging, den Plan als eine ungeschickte List Richards betrachtend, scheinbar darauf ein, worauf Melek erklärte, er habe den Übertritt der Prinzessin zum Islam, Richard, er habe denjenigen Meleks zum christlichen Glauben dabei vorausgesetzt, die Prinzessin endlich, sie werde um keinen Preis einen Muselmann heiraten, und Richard wiederum, ohne päpstliche Zustimmung dürfe sie ihn nicht zum Gatten nehmen.

Es eifre jeder seiner unbestochnen,
Von Vorurteilen freien Liebe nach!
Es strebe jeder von Euch um die Wette
Die Kraft des Steins in seinem Ring an Tag
Zu legen! Komme dieser Kraft mit Sanftmut,
Mit herzlicher Verträglichkeit, mit Wohltun,
Mit inniger Ergebenheit in Gott
Zu Hilf!

Die letzten Verse enthalten geradezu das sittlich-religiöse Glaubensbekenntnis nicht nur Nathans, sondern der Aufklärung überhaupt. Die drei Forderungen der „herzlichen Verträglichkeit", des „Wohltuns" und der „innigen Ergebenheit in Gott", die Nathan hier den Bekennern der drei positiven Religionen ohne Ausnahme ans Herz legt, hat Lessing zu Leitmotiven seines Dramas gemacht.

Die „herzliche Verträglichkeit", im Grunde nichts als eine schöne Übersetzung des Wortes Toleranz, gilt, obwohl zunächst ganz allgemein gefordert, doch ganz besonders für das Verhalten gegenüber den Bekennern der anderen Religionen. Ein Muster dafür stellt Saladin auf mit seinen Worten an den Tempelherrn (IV, 4):

Bliebst du wohl bei mir?
Um mich? — Als Christ, als Muselmann, gleichviel!
Im weißen Mantel oder Jamerlonk,
Im Turban oder deinem Filze: wie
Du willst! Gleichviel! Ich habe nie verlangt,
Daß allen Bäumen eine Rinde wachse.

Das Gegenstück dazu ist die „Menschenmäkelei", wie sie der Tempelherr den Juden zum Vorwurf macht (II, 5):

Kennt Ihr auch das Volk,
Das diese Menschenmäkelei zuerst
Getrieben? Wißt Ihr, Nathan, welches Volk
Zuerst das auserwählte Volk sich nannte?
Wie? wenn ich dieses Volk nun zwar nicht haßte,
Doch wegen seines Stolzes zu verachten
Mich nicht entbrechen könnte? Seines Stolzes,
Den es auf Christ und Muselmann vererbte,
Nur sein Gott sei der rechte?

Sehr bezeichnend ist die Entgegnung, die Nathan darauf gibt:

Verachtet
Mein Volk, so sehr Ihr wollt. Wir haben beide
Uns unser Volk nicht auserlesen. Sind
Wir unser Volk? Was heißt denn Volk?
Sind Christ und Jude eher Christ und Jude
Als Mensch? Ah! wenn ich einen mehr in euch
Gefunden hätte, dem es gnügt, ein Mensch
Zu heißen!

In seiner „herzlichen Verträglichkeit" und Duldung geht Nathan soweit, sowohl die religiösen wie die nationalen Unterschiede hinter das Be-

wußtsein des gemeinsamen Menschentums zurückzustellen. In seinem innersten Kern bleibt der Mensch derselbe unter jedem Himmel und gleichviel unter welchen Kulturbedingungen. Dieser große Gedanke der Aufklärung, der praktisch schließlich auf eine menschliche Gemeinbürgschaft, auf ein Weltbürgertum hinauslief, findet sich sehr scharf an andrer Stelle in dem Gespräch zwischen Nathan und dem Tempelherrn formuliert (II, 2):

N.: Ich weiß, wie gute Menschen denken, weiß,
Daß alle Länder gute Menschen tragen.
T.: Mit Unterschied doch hoffentlich?
N.: Ja wohl;
An Farb, an Kleidung, an Gestalt verschieden.

Der Tempelherr selbst schließt sich dieser Gesinnung an, wenn er Nathan (III, 9) bei seiner Werbung um Recha ermahnt:

Ich beschwör'
Euch bei den ersten Banden der Natur! —
Zieht ihnen spätre Fesseln doch nicht vor,
Begnügt euch doch, ein Mensch zu sein!

Die „spätern Fesseln" sind die Fesseln des Glaubens, die „den ersten Banden der Natur", den Geboten der Menschlichkeit nicht vorgezogen werden sollen. Aus verwandten Anschauungen heraus handelte Saladin, als er es sich angelegen sein ließ, eine Doppelverschwägerung mit König Richard ungeachtet aller nationalen und religiösen Unterschiede zu betreiben. Der Sultan trauert dem gescheiterten Plan immer noch nach, allein weniger aus staatspolitischen Gründen, als im Interesse eines erträumten Weltbürgertums (II, 1):

Wenn unserm Bruder Melek
Dann Richards Schwester wär' zu teil geworden,
Ha! welch ein Haus zusammen! — — —
Das hätte Menschen geben sollen! Das!

Und Sittah macht für das Scheitern des Planes den Mangel einer bewußten freien Menschlichkeit auf christlicher Seite verantwortlich:

Hab ich des schönen Traums nicht gleich gelacht?
Du kennst die Christen nicht, willst sie nicht kennen,
Ihr Stolz ist: Christen sein, nicht Menschen. Denn
Selbst das, was noch von ihrem Stifter her
Mit Menschlichkeit den Aberglauben würzt,
Das lieben sie, nicht weil es menschlich ist,
Weil's Christus lehrt, weil's Christus hat getan."

So tritt uns allenthalben bei den Hauptpersonen das Streben nach Humanität, nach einer edlen Menschlichkeit entgegen, welche die Religionsunterschiede überbrückt und die Menschen in „herzlicher Verträglichkeit" einander näher bringt. Auch die zweite Forderung Nathans, das „Wohltun" entspringt dieser Humanität. Zunächst fehlt es nicht an Wohltätigkeit im gewöhnlichen Sinne. Durch unmäßiges Wohltun erschöpft Saladin seine

Kasse; daß er dies Wohltun unterschiedslos, gegen Muselmann wie Christen betätigt, bezeugen seine Worte (IV, 3):

> Die Spenden bei dem Grabe,
> Daß die nur fortgehn! Daß die Christenpilger
> Mit leeren Händen nur nicht abziehn dürfen!

Das gleiche bezeugt der Derwisch von Nathan (II, 2):

> Den Armen gibt
> Er zwar und gibt vielleicht trotz Saladin,
> Wenn schon nicht ganz soviel, doch ganz so gern,
> Doch ganz so sonder Ansehn. Jud und Christ
> Und Muselmann und Parsi, alles ist
> Ihm eins.

Aber damit ist die Nathansche Forderung des Wohltuns noch keineswegs erschöpft; sie ist in tieferem Sinne gemeint und verlangt überhaupt die gute selbstlose Tat gegen den Nebenmenschen. Daß auch diese aus warmherziger Humanität, und weniger aus religiösem Gebot fließen solle, hat der Dichter gleich zu Anfang seines Stückes sicher nicht ohne Absicht durch die Heilung deutlich gemacht, die Nathan hier an Rechas jugendlich exaltiertem religiösem Empfinden vornimmt. In ziemlich umständlicher Breite wird ausgeführt, wie die religiösen Anschauungen, in diesem Falle der Engelglaube, die Ausführung der Sittengebote geradezu hemmen können (I, 2):

> Begreifst du aber,
> Wieviel andächtig schwärmen leichter als
> Gut handeln ist? Wie gern der schlaffste Mensch
> Andächtig schwärmt, um nur — ist er zuzeiten
> Sich schon der Absicht deutlich nicht bewußt —
> Um nur gut handeln nicht zu dürfen?

„Gute Taten sind die Triebfedern des Stücks." (E. Schmidt, S. 561.) Die ganze Fabel des Dramas ist eine Bestätigung des Sultansworts (III, 7):

> Wie aus einer guten Tat,
> Gebar sie auch schon bloße Leidenschaft,
> Doch so viel andre gute Taten fließen!

Drei solcher guten Taten treten besonders hervor. Bezeichnenderweise gehören sie in der Hauptsache der Vorgeschichte an. Die von Saladin dem Tempelritter erwiesene Begnadigung bildet zunächst den Ausgangspunkt; an diese schließt sich die Rettung des Judenmädchens durch den Tempelherrn. Beide Male ist es bedeutsam, daß die gute Tat an einem Religionsfremden geübt wird. Ist bei der Handlung Saladins noch ein persönliches Moment mit im Spiel, so handelt der Tempelherr nur aus sittlichen Motiven, nach dem Gebote der Nächstenliebe (I, 2):

> Er, der für eine, die er nie
> Gesehn, gekannt — genug, es war ein Mensch —
> Ins Feuer stürzte.

Indem er die Sittenvorschrift seiner Religion befolgte, hat er zugleich die Forderungen der Humanität erfüllt. In vollendeter Weise zeigt sich das bei dem dritten und höchsten Beispiel einer guten Tat, in der väterlichen Liebe, die Nathan dem Christenkinde zugewandt hat, nachdem ihm kurz vorher sein Weib und sieben Söhne von den Christen ermordet worden waren. Diese Tat, mit der der Jude das schwerste christliche Gebot („Liebet eure Feinde!") erfüllt, soll den überzeugenden Beweis erbringen, wie eine treue Befolgung der Sittenvorschriften der Humanitätsreligion schließlich zu einer praktischen Verschmelzung der positiven Religionen führen muß. Den beteuernden Ausruf des Klosterbruders (IV, 7):

Nathan!
Ihr seid ein Christ! — Bei Gott, Ihr seid ein Christ!
Ein beßrer Christ war nie!

beantwortet Nathan sanft zurückweisend:

Wohl uns! Denn was
Mich euch zum Christen macht, das macht euch mir
Zum Juden!

Die Sittenlehre ist der gemeinsame Boden, auf dem sich die Anhänger der drei Religionen zu herzlicher Verständigung zusammenfinden können und sollen, so daß sie allmählich die Unterschiede des Glaubens überwinden lernen. Aber eine solche Verständigung müßte immer sehr einseitig und unvollkommen bleiben, wenn sie sich nur auf das ethische Gebiet beschränkte, wenn sich nicht auch innerhalb der Religion selbst, auf dem Gebiet der Glaubenslehre, ein Gemeinsames fände: Das ist die „innigste Ergebenheit in Gott", der dritte Punkt in Nathans Credo. Die Ergebenheit in Gottes Willen ist ein Grundbestandteil aller Religionen und letzten Endes nur eine allgemeine Formel für das religiöse Verhältnis zwischen Mensch und Gott überhaupt. Aber gerade wegen dieser Allgemeinheit empfahl sie sich dem religiösen Kosmopolitismus der Aufklärung. Ausdrücklich muß Recha, als gelehrige Schülerin Nathans bekennen (III, 1):

daß Ergebenheit
In Gott von unserm Wähnen über Gott
So gar nicht abhängt.

In welchen Formen sich unsere Gottesverehrung vollzieht, ob wir an den dreieinigen Gott oder an Allah glauben, ob wir der Lehre des Moses oder Buddhas folgen, jeder Fromme wird nach inniger Ergebenheit in Gottes Willen trachten. So ganz nebensächlich freilich, wie Lessing meinte, ist das „Wähnen über Gott" dabei nicht, schließlich bekommt die Formel „Ergebenheit in Gott" ihren realen Inhalt doch erst durch die besondere Art des Gottesbegriffs, die man damit verbindet. Die Ergebenheit in Gott wird eine andere sein, je nachdem man an einen persönlichen oder unpersönlichen Gott glaubt. In dem Drama wurzelt die Ergebenheit in Gott in einem ausgeprägten Vorsehungsglauben, d. h. im Glauben an einen weisen gütigen

Gott, der nach einem bestimmten Plane die Welt zum Wohl ihrer Geschöpfe regiert. Das Walten dieses Gottes vollzieht sich streng im Rahmen der Naturgesetze, die übernatürlichen Wunder werden gleich im Eingang von Nathan mit überlegener Gebärde abgewiesen (I, 2). Um so mehr aber wird gleichzeitig das wunderbare Walten der Vorsehung im natürlichen Zusammenhang der Dinge betont. Wenn wir so wenig im gewöhnlichen Leben davon merken, so kommt das daher, weil wir durch die Gewohnheit dagegen abgestumpft sind (I, 2):

Der Wunder höchstes ist,
daß uns die wahren echten Wunder so
alltäglich werden können, werden sollen.

Als ein wahres, echtes Wunder erklärt Nathan die Rettung Rechas durch einen von Saladin begnadigten Tempelherrn (I, 2):

Ein Wunder, dem nur möglich, der die strengsten
Entschlüsse, die unbändigsten Entwürfe
Der Könige, sein Spiel — wenn nicht sein Spott —
Gern an den schwächsten Fäden lenkt.

Besonders deutlich verrät sich das wunderbare Walten der Vorsehung in dem äußeren Ergebnis der Gesamthandlung, wie eine ganze Anzahl scheinbar bedeutungsloser Zufälle dahin zusammenwirkt, die lange getrennten Glieder einer Familie wieder miteinander zu vereinigen. Gegenüber einem Gott, der so planmäßig alles zum besten wendet, erscheint die Ergebenheit in seinen Willen als einfaches Gebot der Vernunft. An Nathans Beispiel zeigt uns der Dichter,

was sich der gottergebne Mensch
Für Taten abgewinnen kann (IV, 7).

In seiner größten Not, als er durch den Verlust seiner ganzen Familie das schwerste Unglück erfahren hatte, da hat er zunächst mit Gott gerechtet, drei Tage und Nächte sich seinem Schmerz überlassen, gezürnt, getobt, sich und die Welt verflucht. Sein Glaube an die Vorsehung, an einen gütigen Gott, war erschüttert.

„Doch nun kam die Vernunft allmählich wieder.
Sie sprach mit sanfter Stimm: Und doch ist Gott!
Doch war auch Gottes Ratschluß das! Wohlan!
Komm! übe, was du längst begriffen hast,
Was sicherlich zu üben schwerer nicht
als zu begreifen ist, wenn du nur willst.

Unter dem Einfluß der Vernunft ringt sich Nathan aufs neue zur Gottergebenheit durch und gewinnt dadurch erst ganz die Kraft zur Erfüllung des schwersten aller Sittengebote, der Feindesliebe. Nachdem er eine derartige Probe der Frömmigkeit bestanden, geht er seines Weges sicher, ohne Schwanken, und als ihm die Gefahr droht, die sorgsam aufgezogene Pflegetochter zu verlieren, vermag ihn dieser Verlust nicht zu beirren (VI, 2):

Und ob mich siebenfache Liebe schon
Bald an dies einz'ge fremde Mädchen band,
. . . wenn sie von meinen Händen
Die Vorsicht wieder fordert, — ich gehorche!

Gehorsam gegen die Vorsicht, Unterwerfung unter den Willen eines weisen und gütigen Gottes, und eine auf edler Humanität beruhende Sittlichkeit, der nichts Menschliches fremd ist, das ist also nach Lessing der Kern aller Religion und Religiosität, zugleich das Gemeinsame der drei Offenbarungsreligionen und der wesentliche Inhalt der von der Aufklärung erstrebten Vernunftreligion. Vgl. Beyschlag a. a. O.: „Was Lessing im Nathan predigt, ist nicht sowohl die gegenseitige humane Duldung der drei Religionen, als vielmehr eine über denselben liegende einige und einigende neue Religion, eine Religion allgemeiner Gottesfurcht und Humanität, die er als das allein Wesentliche, als den alleinigen bleibenden Kern aller positiven Religionen betrachtet." Was die historischen Religionen an Besonderheiten in Dogma, Kultus und Lehre entwickelt haben, das ist nur Beiwerk, das im Laufe der Entwicklung bei einer wachsenden Annäherung abfallen wird. „Armseligkeiten" nennt es Saladin (II, 1) mit besondrer Beziehung auf den christlichen Glauben. Es ist kein Zweifel, daß das Christentum im Drama unter den drei historischen Religionen den stärksten Angriffen ausgesetzt ist, daß Licht und Schatten etwas ungleich verteilt sind (außer II, 1 vgl. besonders noch III, 1 und IV, 7). Ein wenig mag dabei persönliche Gereiztheit des Dichters infolge des Fragmentenstreits mit im Spiele sein; der Hauptgrund aber war sicher der, daß die Aufklärung im kirchlich-orthodoxen Christentum den stärksten Feind der von ihr erstrebten Vernunftreligion sah und daher an einer Schwächung desselben das größte Interesse hatte. Daß auch das Judentum nicht verschont ist, zeigt die oben S. 195 angeführte Stelle II, 5. Verhältnismäßig am besten kommt der Islam weg, aus dem einfachen Grunde, weil er für das Publikum des Dichters am belanglosesten war. Es kam Lessing nur darauf an, die Orthodoxie zu treffen, gleichviel welcher Konfession, die Orthodoxie mit ihrer einengenden Lehre, daß nicht der Mensch schlechthin, sondern nur der Religionsverwandte, der Glaubensgenosse, unser Nächster sei. Sehr charakteristisch in diesem Sinne sind, wie Erich Schmidt (a. a. O. S. 564 f.) hervorhebt, manchmal die bloßen Anreden unsres Dramas. Die Zugehörigkeit zu einer bestimmten historischen Religion wird, weil als sittliches Hemmnis empfunden, direkt zum Vorwurf. „‚Was, Jude? Was?‘ läßt Kurd mit verächtlicher Eile den Nathan an, als gönne er ihm kaum das kürzeste Gespräch — nach jenem Kuß auf den versengten Mantel verbessert er sich stockend: ‚Aber, Jude, Ihr heißet Nathan? — Aber Nathan‘. — ‚Tritt näher, Jude‘, beginnt Saladin als stolzer Sultan und gibt der Vorverhandlung durch ein herrisches ‚Aufrichtig, Jud‘ Gewicht — so spricht er nie wieder zu dem Menschen, dessen hohe Weisheit ihn unterwirft. Doch ‚Sei ruhig, Christ!‘ ertönt's von seinen Lippen, wenn der Tempelherr einen Nathan hitzig den Schwärmern seines Pöbels preisgeben will, und Kurd empfindet des Vorwurfs ganze Last, die Saladin in diese

Silbe preßt. Und wieder bei dem letzten Rückfall des Jünglings in niedrigen Verdacht ruft ihn solch ein inhaltschweres ‚Christ‘ zur Ordnung, das wuchtig zusammenfaßt, was früher als das Gebot erklang:

> Sei keinem Juden, keinem Muselmanne
> Zum Trotz ein Christ!“

Andrerseits liegt es dem Dichter ebenso fern, schon ein Aufgeben und Verleugnen der historischen Religion von ihren Bekennern als Ziel aufzustellen. Wenn er in der Parabel (III, 7) die Pietät gegen die von den Vätern ererbte Religion proklamiert, so ist ihm das durchaus ernst, wie Nathans Beispiel selbst zur Genüge dartut:

> Welch ein Jude!
> Und der so ganz nur Jude scheinen will! (III, 8)

Wenn die drei positiven Religionen, wie die Parabel lehrt, gleichwertig sind, sowohl hinsichtlich ihrer Entstehung wie hinsichtlich der in ihnen enthaltenen Vernunftwahrheiten, so muß auch jedem das Recht frei stehen, sich zu einer von ihnen zu bekennen. Die Anerkennung dieser Tatsache bedeutet den ersten Schritt zur Vernunftreligion. Über die weitere Entwicklung derselben macht sich der Dichter als optimistischer Sohn der Aufklärung keine Sorge. Die Vernunftreligion wird die historischen Religionen ablösen, sobald die Menschen dazu reif sind, mag es auch erst „über tausend tausend Jahre“ sein.

c) Grundgedanken.

Der Dichter will zeigen, daß der Ausgleich der religiösen Gegensätze zwischen den drei monotheistischen Bekenntnissen und die Anbahnung einer kosmopolitischen Weltreligion sehr wohl möglich sei. Zu diesem Zweck stellt er einmal äußerlich eine Familieneinheit von Christen, Juden und Mohammedanern mittels der Wiedererkennung (*ἀναγνώρισις*) her; der christliche Tempelherr wird erkannt als Bruder der Recha, der Pflegetochter eines Juden; beide als Kinder des Bruders der Mohammedaner Saladin und Sittah. Was die Vorgeschichte als Wunsch in Sicht gestellt hatte, eine Familieneinheit ähnlicher Art durch Vermählung einerseits der Schwester Richards von England, einer Christin, mit Melek, dem Bruder Saladins, einem Mohammedaner, und anderseits der Schwester Saladins, einer Mohammedanerin, mit dem Bruder Richards, einem Christen: das erhält am Schluß in einem volleren Gegenbild Verwirklichung.

Gleichzeitig bahnt Lessing den Ausgleich aber auch innerlich an. Während er in der Ringparabel die Gleichwertigkeit der drei Offenbarungsreligionen darzutun und die Gebote der Vernunftreligion als gemeinsamen Bestandteil der historischen Religionen nachzuweisen sucht, läßt er diese Gebote von den Bekennern der drei Religionen in sorgfältig durchdachter Abstufung erfüllt werden. Zum Schluß finden sich dann mit dem weisen Nathan, und von ihm unmerklich geführt, Saladin und der Tempelherr zu einem Seelen-

bunde zusammen: verschieden an Alter (ein Greis, ein Mann und ein Jüngling), in ihrer sozialen Stellung (Kaufmann, Fürst und Ritter) und nach ihrer ererbten Religionszugehörigkeit (Jude, Muselmann und Christ), werden die drei innerlich zusammengeführt durch die Gemeinsamkeit der Weltanschauung, durch eine von edler Toleranz getragene Humanität, und liefern durch diesen Bund ein beredtes Beispiel, daß eine religiöse Verständigung trotz der größten Gegensätze wohl ausführbar ist.

d) Charaktere.

Obwohl die Einteilung nach der Religionszugehörigkeit in Christen, Juden und Mohammedaner als das Nächstliegende erscheint, empfiehlt sich doch eine andre, die die Charaktere nach ihrer Annäherung an das religiöse Ideal des Dichters abstuft, mehr und wird daher gewöhnlich angewandt. Es ergeben sich dabei vier Stufen: der religiöse Fanatismus (Daja und der Patriarch); der Quietismus (Al Hafi und der Klosterbruder), der Indifferentismus (Tempelherr) und die Humanitätsreligion (Saladin, Sittah, Nathan, Recha). Die Angehörigen der beiden ersten Gruppen haben das Gemeinsame, daß sie auf dem Boden der historischen Religionen stehen bleiben, während die Angehörigen der beiden letzten Gruppen, sie sind identisch mit der interkonfessionellen Familie am Schluß, sich schließlich im Bekenntnis zur interkonfessionellen Humanitätsreligion zusammenfinden.

Im Patriarchen hat Lessing die geistliche Herrschsucht in ihrer abschreckendsten Gestalt verkörpert.

> Ein dicker, roter, freundlicher Prälat!
> Und welcher Prunk!

so schildert der Tempelherr sein Äußeres (IV, 2). Das Sinnliche, Weltliche springt sofort in die Augen. Er sucht nicht in asketischer Strenge gegen sich selbst den Willen seines Gottes zu erfüllen, ihm kommt es nur darauf an, die irdische Macht der Kirche mit allen Mitteln zu verfechten und zum Siege zu führen. Der Name Gottes muß herhalten, um die Ansprüche des Klerus zu decken (IV, 2):

> Mich treibt der Eifer Gottes lediglich.
> Was ich zuviel tu, tu ich ihm.

In der Verfolgung seiner Zwecke schreckt er selbst vor dem Verbrechen nicht zurück und salviert sich mit der Ausrede (I, 5), es sei

> Bubenstück
> Vor Menschen nicht auch Bubenstück vor Gott.

So mißbraucht er den großmütigen Schutz, den Saladin ihm gewährt, um für König Philipp Spionendienste zu verrichten, und obwohl er weiß, daß der Tempelherr dem Sultan sein Leben dankt, sucht er ihn zum Mörder Saladins zu dingen. Besonders abstoßend wirkt seine Intoleranz, die er an den Tag legt, als ihm der Ritter von der Erziehung eines Christenkindes durch einen Juden erzählt hat. Mit gefühlloser Härte beruft er sich

immer wieder auf den Buchstaben des Gesetzes und wiederholt allen menschlichen Milderungsgründen gegenüber sein fanatisches „Der Jude wird verbrannt". Er verschließt sich jeder Gefühlsregung, freut sich vielmehr auf die Gelegenheit, die Macht der Kirche wieder einmal weithin sichtbar zum Ausdruck zu bringen und ein Strafgericht über die Ungläubigen zu halten. Sehr bezeichnend für ihn ist seine Entrüstung über die Vernunftreligion, die ihm nur als Glaubenslosigkeit erscheint und zu deren Ausrottung er die Hilfe der weltlichen Macht herbeiruft. Diese willig zu machen, erscheint ihm leicht durch den Nachweis (IV, 1), wie

> Gefährlich selber für den Staat es ist,
> Nichts glauben! Alle bürgerlichen Bande
> Sind aufgelöset, sind zerrissen, wenn
> Der Mensch nichts glauben darf.

Wenn uns auch bei einem Herrscher wie Saladin ein Erfolg des Patriarchen nach dieser Richtung zweifelhaft erscheint, so genügt sein Gebaren doch, uns die Gefahren begreiflich zu machen, welche ein fanatisches Kirchenregiment, noch dazu in der Hand eines Gewissenlosen, im Gefolge haben kann.

Neben dem Patriarchen erscheint Daja als harmlos komisches Gegenstück. Die „gute, böse Daja" wie sie Recha nennt (V, 6) teilt mit ihm nur die Überzeugung von der allein seligmachenden Kraft des christlichen Glaubens (V, 6):

> Die arme Frau
> Ist eine Christin — muß aus Liebe quälen —
> Ist eine von den Schwärmerinnen, die
> Den allgemeinen, einzig wahren Weg
> Nach Gott zu wissen wähnen! . . .
> Und sich gedrungen fühlen, einen jeden
> Der dieses Wegs verfehlt, darauf zu lenken.

So äußert sich bei ihr der Fanatismus in Proselytenmacherei, wie wir es Recha gegenüber erleben. Daß sie Recha in herzlicher Liebe zugetan ist und sonst für sie treulich gesorgt hat, bezeugt Recha selbst ebenda:

> Sie hat mir so viel Gutes — so viel Böses
> Erwiesen . . .
> In meiner Kindheit mich gepflegt, mich so
> Gepflegt! . . . mir eine Mutter
> So wenig missen lassen.

Dabei ist ihr Glaube sehr äußerlich, nur angelernt und anerzogen, nicht zum inneren Erlebnis geworden. Freilich mischen sich bei ihrer Bekehrungsarbeit an Recha auch eigennützige Gründe ein, das zeigt sich namentlich in der Art, wie sie die Verbindung Rechas mit dem Tempelherrn betreibt. Nachdem sie dem Tempelherrn Nathans Geheimnis verraten, mahnt sie ihn zum Schluß (III, 10):

> Wenn Ihr aber dann sie nach
> Europa führt, so laßt Ihr doch mich nicht
> Zurück?

Sie sehnt sich nach der deutschen Heimat zurück und hofft, durch eine Verheiratung Rechas mit einem Christen sich den Weg dazu zu ebnen. Auch gewisse weibliche Schwächen spielen schließlich mit hinein. Der alternden Witwe, die redselig gern von ihrem lieben Ehegemahl erzählt, macht das Ehestiften und Heiratvermitteln natürlich besonderes Vergnügen. Dabei ist sie selbst trotz ihrer reifen Jahre für Putz und Kostbarkeiten noch sehr empfänglich, was Nathan klug benutzt (I, 1), um dadurch ihr Schweigen hinsichtlich Rechas zu erkaufen. So hat sie etwas von einer komischen Alten an sich und erscheint im Grunde, trotz aller Schwächen, gutmütig beschränkt.

In den beiden Mönchen, dem Klosterbruder und dem Derwisch, hat der Dichter zwei selbstlose Charaktere hingestellt, die im Gegensatz zu den beiden ersten ihr religiöses Heil in der Selbstbescheidung und Entsagung suchen und nur gegen ihren Willen durch äußere Umstände in die Welthändel verwickelt werden. Der Klosterbruder, der als ehemaliger Reitknecht „der braven Herrn so viel gehabt", hatte sich als Einsiedler in eine Klause unweit Jericho zurückgezogen, bis arabisch Raubgesindel seine Zelle zerstörte und ihn zur Flucht nach Jerusalem zwang. Hier lebt er nun als Laienbruder im Kloster, wartet sehnsüchtig auf das Freiwerden einer Siedelei auf Tabor, die ihm der Patriarch versprochen und sehnt sich zurück in die Einsamkeit (IV, 7). Inzwischen aber muß er allerhand Botengänge für den Patriarchen tun und Aufträge ausführen, bei denen er in Konflikt mit seinem Gewissen kommt; der ehrliche ehemalige Ritterknecht durchschaut und mißbilligt das Unehrliche und Gemeine, zu dem er mithelfen soll (IV, 1):

Warum trägt er mir
Auch lauter solche Sachen auf? — Ich mag
Nicht fein sein, mag nicht überreden, mag
Mein Näschen nicht in alles stecken, mag
Mein Händchen nicht in allem haben. — Bin
Ich darum aus der Welt geschieden, ich
Für mich, um mich für andre mit der Welt
Noch erst recht zu verwickeln?

Andrerseits aber wagt er nicht, gegen den Befehl seiner Oberen ungehorsam zu sein, denn (I, 5):

Wir Klosterleute
Sind schuldig, unsern Obern zu gehorchen.

Der Gehorsam ist eine Gewissenspflicht. In dieser Seelennot hat er sich einen Ausweg gesucht, der der Verschmitztheit des Soldaten würdig ist: er führt die Befehle der Oberen wörtlich aus, in jener dummpfiffigen Art, wie sie aus den Eulenspiegelgeschichten bekannt ist und bringt eben dadurch die schändlichen Pläne des Patriarchen zum Scheitern. „So befolgt er in seiner Weise das Bibelwort: ‚Seid klug wie die Schlangen, aber ohne Falsch wie die Tauben'. Es ist Lessing im ganzen gelungen, das Unbewußte und Bewußte, Einfalt und Schlauheit in ihm so ineinander schillern zu lassen, daß die Grenzlinie sich nirgends genau feststellen läßt. Namentlich

zu Anfang wirkt sein Spiel, wie auf den Tempelherrn, so auch auf den Zuschauer verblüffend" (Kettner, a. a. O. S. 425). Sein warmes menschliches Empfinden bricht besonders in seinem Verhalten gegen Nathan durch. Er unterläßt es nicht, hier direkt die Pläne seines Herrn zu durchkreuzen, indem er Nathan vorsichtig warnend auf die seiner wartende Gefahr aufmerksam macht (V, 4). Intoleranz und Haß gegen Andersgläubige liegt seiner sanftmütig-freundlichen Natur ganz fern (IV, 7):

> Und ist denn nicht das ganze Christentum
> Aufs Judentum gebaut? Es hat mich oft
> Geärgert, mir Tränen genug gekostet,
> Wenn Christen gar so sehr vergessen konnten,
> Daß unser Herr ja selbst ein Jude war.

Etwas Ruhiges, Mildes liegt über seinem Wesen. Der Seelenfrieden, den er sich selbst so klug zu wahren weiß, strahlt aus seinem ganzen Tun.

Der Derwisch Al Hafi hat mit ihm nur den religiösen Grundzug gemein, den Quietismus, die Weltflucht, das Fortstreben aus den Händeln dieser argen Welt; im übrigen steht er zu dem Klosterbruder fast durchweg in vollem Gegensatz. Von ihm geht kein Frieden aus. Er ist eine unruhige, quecksilbrige Natur, ein Hypochonder, der, nie mit sich und der Welt zufrieden, immer in neue Lebensschwierigkeiten sich geführt sieht. Ein armer, herumziehender Bettelmönch hat er sich von Saladin für den Posten eines Schatzmeisters gewinnen lassen, ist also von der unbedeutendsten kirchlichen Stellung zum mächtigsten Amte im Staate aufgestiegen. Er hat das schwere Amt übernommen in der Hoffnung, durch eine vernünftige uneigennützige Verwaltung Volk und Herrscher, dem König und dem Bettler in gleicher Weise gerecht zu werden. Aber bald erkennt er, daß es ein Wahn war, womit Saladin ihn geködert (I, 3),

> ein Bettler wisse nur, wie Bettlern
> Zumute sei; ein Bettler habe nur
> Gelernt, mit guter Weise Bettlern geben.

Seine guten Absichten scheitern an der stärkeren Macht der Verhältnisse. Er vermag nicht anzukommen gegen die schrankenlose fürstliche Freigebigkeit Saladins, die ohne Auswahl an Böse und Gute ihren Reichtum bis zur Selbstverarmung verschwendet, und die dann wieder (I, 3)

> die Menschen drücken,
> Ausmergeln, plündern, martern, würgen

läßt, um neue Reichtümer aus ihnen herauszupressen, die auf die gleiche Weise verschwendet werden. Sein Mißerfolg, das Gefühl für den Widerspruch zwischen seiner Person und seiner Stellung, macht ihn empfindlich und reizbar. Schon nach der ersten Aussprache hatte ihm Nathan halb scherzhaft geraten (I, 3):

Al Hafi mache, daß du bald
In Deine Wüste wieder kommst. Ich fürchte,
Grad unter Menschen möchtest du ein Mensch
Zu sein verlernen.

Nachdem er dann aufs neue gesehn, wie wenig er bei dem Sultan vermag, ist sein Entschluß gefaßt (II, 9):

Kurz, ich halt's mit ihm nicht länger aus.
Da lauf ich nun bei allen schmutz'gen Mohren
Herum, und frage wer ihm borgen will.
Ich, der ich nie für mich gebettelt habe,
Soll nun für andre borgen.

Da er nicht die Gemütsruhe und Verschmitztheit des Klosterbruders besitzt, die Ansprüche seines Herrn mit den Forderungen des eigenen Ichs zu vereinen, wirft der an Gehorsam nicht Gewöhnte rasch entschlossen die Pflichten und Würden seines hohen Amtes von sich und kehrt zu seinen Ordensbrüdern, den Gebern am Ganges, zurück, um dort ein entbehrungsreiches, wunscharmes Leben zu führen: „Am Ganges, am Ganges nur gibt's Menschen." Die Bedürfnislosigkeit ist sein Ideal, ist ihm der Inbegriff der Glückseligkeit. So hat er etwas vom zynischen Philosophen, und dahin zielt auch das Wort Nathans, der dem „wilden, guten, edlen" kopfschüttelnd und doch nicht verständnislos nachblickt:

Der wahre Bettler ist
Doch einzig und allein der wahre König!

Gegenüber so einfachen Charakteren erscheint der Tempelherr von ziemlich komplizierter Anlage, vor allem deshalb, weil er der einzige Charakter im Stück ist, bei dem der Dichter eine innere Wandlung angedeutet hat: er befindet sich im Zustande des Übergangs von der historischen Religion zur Vernunftreligion. Dazu kommt noch ein zweites: er ist der jüngste von den männlichen Charakteren und hat noch nicht gelernt, seine ungestüme jugendliche Heftigkeit zu bezähmen. Noch sehr jung, ist er als Tempelherr seinem Onkel nach dem Heiligen Lande gefolgt (V, 8), ein Mitglied jenes Ordens, den Saladin (II, 1) als den rücksichtslosesten und eifrigsten Vorkämpfer des Christentums schildert. Daß auch Kurd die Anschauungen seines Ordens teilte, zeigt seine Beteiligung an dem Überfall auf die Feste Tebnin. Er gerät in die Hände der Sarazenen und soll mit 19 andern den Tod nach Kriegsrecht erleiden. Schon kniet er, den Hals entblößt, auf seinem Mantel, gefaßt, den tödlichen Streich zu empfangen, da sieht er sich durch eine plötzliche Willensregung Saladins, er allein unter allen, begnadigt und dem Leben zurückgegeben. Fortab lebt er, von Saladin anscheinend vergessen, seines weiteren Schicksals ungewiß, halb Gefangener noch und wenigstens als solchen selbst sich fühlend, in Jerusalem. Zu seinem Orden zurückzukehren, verbietet ihm sein Ehrgefühl. Da er zu stolz ist, die Mildtätigkeit andrer anzuflehn, gerät er mehr und mehr in Not. In dieser Zeit des Wartens und des Elends wird ihm das eben ge-

schenkte Leben zur Last. Als ihn der Weg zufällig an einem brennenden Hause vorüberführt, stürzt er ohne Zögern hinein, um das dort in Gefahr schwebende Judenmädchen zu retten, denn (II, 5)

> Es ist der Tempelherrn Pflicht, dem ersten,
> Dem besten, beizuspringen, dessen Not
> Sie sehn.

Aber wenn er auch der Stimme der Pflicht folgte, so war ihm doch die Selbstaufopferung in diesem Falle nicht schwer und darum nicht sehr verdienstlich:

> Mein Leben war mir ohnedem
> In diesem Augenblicke lästig. Gern,
> Sehr gern ergriff ich die Gelegenheit,
> Es für ein andres Leben in die Schanze
> Zu schlagen.

Dazu kommt eine langsame innere Wandlung, eingeleitet wohl durch den unerwarteten Gnadenakt des Feindes, gefördert durch die unfreiwillige Muße. Die Standesvorurteile des Tempelritters fallen nach und nach von ihm ab. Der blutige Kampf der Religionen, an dem er als ein eifriger Streiter teilgenommen, erscheint ihm in anderer Gestalt (II, 5):

> Wann hat und wo die fromme Raserei,
> Den besseren Gott zu haben, diesen bessern
> Der ganzen Welt als besten aufzudrängen,
> In ihrer schwärzesten Gestalt sich mehr
> Gezeigt als hier, als jetzt? Wem hier, wem jetzt
> Die Schuppen nicht vom Auge fallen . . .

Sein christlicher Fanatismus ist gebrochen und an seine Stelle Indifferentismus, Gleichgültigkeit gegen die Religion überhaupt, getreten. Als dann die Liebe zu dem Judenmädchen seine Seele leidenschaftlich ergreift, ist er rasch entschlossen, alle religiösen Widerstände, seinen Glauben, sein Gelübde unbedenklich beiseite zu stellen (III, 8):

> Ich hab in dem gelobten Lande —
> Und drum auch mir gelobt auf immerdar! —
> Der Vorurteile mehr schon abgelegt. —
> Was will mein Orden auch? Ich Tempelherr
> Bin tot, war von dem Augenblick ihm tot,
> Der mich zu Saladins Gefangnen machte.
> Der Kopf, den Saladin mir schenkte, wär'
> Mein alter? — Ist ein neuer, der von allem
> Nichts weiß, was jenem eingeplaudert ward,
> Was jenen band — und ist ein beßrer,

Aber darin irrt er, daß er glaubt, nun mit einemmal all seinen bisherigen Lebensanschauungen und Lebensgewohnheiten entwachsen zu sein, und sich selbst ironisierend muß er bekennen (IV, 4):

> Der Aberglaub', in dem wir aufgewachsen,
> Verliert, auch wenn wir ihn erkennen, darum
> Doch seine Macht nicht über uns.

Bald fällt er aufs neue in Unduldsamkeit gegen Andersgläubige zurück und sucht den Bund des Patriarchen, um den edlen Nathan zu verderben, der seinen selbstsüchtigen Wünschen im Wege steht. Es bedarf der erneuten Läuterung durch Saladins ernste Mahnung (IV, 4), um ihn auf den rechten Weg zu bringen und ihn zur Abbitte bei Nathan zu veranlassen. Aber auch dabei ist er noch nicht frei von selbstsüchtigen Absichten, und erst die Entdeckung von Rechas Schwesterschaft, die ihm das Engherzig-Törichte seines leidenschaftlichen Eigenwillens ganz zum Bewußtsein bringt, führt seine völlige Heilung herbei. So bewährt sich an ihm das Wort, mit dem ihn Nathan zuerst zeichnete (V, 5):

> Ein Jüngling, wie ein Mann!
> Den guten trotz'gen Blick! Den prallen Gang!
> Die Schale kann nur bitter sein, der Kern
> Ist's sicher nicht.

Es ist von Erziehung und Anlage eine ritterliche Herrennatur, die in schweren Kämpfen sich selbst überwinden lernt. Wir begleiten sie durch diese Kämpfe mit stetigem Anteil, weil sie durch ihre ritterliche Art, durch ihre Ehrlichkeit und Geradheit uns immer wieder mit ihrem herrischen, jugendlich brausenden Ungestüm versöhnt.

Im Sultan **Saladin** hat uns Lessing den Typus des edlen orientalischen Despoten gezeichnet. Ein kluger Kopf, gehorcht er doch gern dem Impuls, dem Drange seines Herzens. Alles Schwermütige, Grüblerische liegt ihm fern, er handelt leicht und frei aus der Notwendigkeit seiner im Grunde vornehmen Natur. Dadurch hat er etwas Jugendliches, trotz seiner vorgerückten Jahre: er bezeichnet sein Alter selbst als Herbst (IV, 4).

Im Grunde freilich ruht diese Impulsivität auf einem gewissen Mangel an besonnenem Verstand und führt gelegentlich zu Willkürhandlungen, die ihn hinterher reuen. Er selbst entschuldigt sich damit (IV, 4):

> Leider bin
> Auch ich ein Ding von vielen Seiten, die
> Oft nicht so recht zu passen scheinen mögen.

Etwas Widerspruchsvolles, Unbehagliches kommt dadurch in seinen Charakter. Er ist für sich so selbstlos und bescheiden, wie der Derwisch. Seine wenigen Bedürfnisse hat er in die schönen Worte zusammengefaßt (II, 2):

> Ein Kleid, ein Schwert, ein Pferd — und einen Gott
> Was brauch ich mehr? Wann kann's an dem mir fehlen?

Aber maßlos, ohne Besonnenheit verschwendet er seinen fürstlichen Reichtum; „jeder Bettler ist von seinem Hause" (II, 3) und die Folge ist, daß er dann schließlich seine Untertanen wieder drücken und ausmergeln muß, um die erschöpfte Kasse aufs neue zu füllen. Einfach und schlicht ist sein Verhältnis zur Gottheit. Gott sieht das Herz an, das ist seine Überzeugung (II, 2):

Meinem Gott . .
Genügt schon so mit wenigem genug,
Mit meinem Herzen.

Dementsprechend sieht er auf alle Glaubenssatzungen und Unterschiede ziemlich gleichgültig herab; das ist ihm etwas Äußerliches (IV, 4):

Ich habe nie verlangt,
Daß allen Bäumen eine Rinde wachse.

„Der Held, der lieber Gottes Gärtner wäre“, läßt seinen Untertanen völlige Glaubensfreiheit: Christentum und Judentum entwickeln sich in seinem Reiche ungestört und dürfen, wie das Beispiel des Patriarchen zeigt, jederzeit bei ihm auf Schutz ihrer konfessionellen Rechte gegen Übergriffe rechnen. Und trotzdem läßt sich dieser Mann, in einem Augenblick der Not und Neugier, bestimmen, dem Juden Nathan mit seinem Glauben eine Falle zu stellen. Freilich sieht er sein Unrecht rasch ein und sucht es sogleich mit bezaubernder Liebenswürdigkeit wieder gut zu machen, indem er dem eben noch hochfahrend behandelten Juden ehrlich seine Freundschaft anträgt: „Geh, aber sei mein Freund“ (III, 7). So muß man ihn seiner Überzeugung nach wohl als einen Anhänger der Humanitätsreligion betrachten, aber diese Überzeugung ist nicht das Ergebnis reifer Lebenserfahrung und vernünftiger Überlegung; sie wurzelt vielmehr in der Anlage seiner idealgerichteten Natur, und die Humanität bedeutet für ihn mehr Sehnsucht als Erfüllung.

Eine der schönsten Seiten seines Charakters ist seine innige Liebe, mit der er alle Familienangehörigen umfaßt, Vater und Geschwister, vor allem aber seine ihm gleichgeartete Schwester Sittah. Ein alterndes Mädchen, ist sie unvermählt im Hause ihres Bruders zurückgeblieben und steht ihm treulich zur Seite, indem sie nach Frauenart möglichst unbemerkt seine Schwächen zu korrigieren sucht und mit zarten Händen ihn geschickt in den kleinen Angelegenheiten des Tages zu leiten strebt. Was sie von ihrem Bruder unterscheidet, ist vor allem das Temperament; ihr geht das Herz nicht mit dem Kopfe durch, immer weiß sie sich selbst klug zu beherrschen, so daß Recha von ihr sagen kann (V, 6):

Kalte ruhige Vernunft
Will alles über sie allein vermögen.
Wes Sache diese bei ihr führt, der siegt.

Dafür fehlt ihr aber auch wieder das Hochfliegende, der Idealismus des Bruders. Sie denkt kleiner, nüchterner; sie beschränkt sich nach Frauenart auf das Nächstliegende, auf das unmittelbar Erreichbare. Mit einer guten Dosis Neugier ausgestattet, ein Zeichen für ihren regsamen Geist, verfolgt sie gespannt alle Vorgänge ihrer Umgebung, die Heimkehr des reichen Juden Nathan, wie die Liebe ihres Brudersohnes Kurd. Aber ihre Liebe endigt an der Schwelle ihres Hauses, umfaßt nur die Angehörigen ihrer Familie. So ersinnt sie, um dem Bruder aus seiner Geldnot zu helfen, die Falle für den reichen Juden und weiß ihren Bruder mit klugen Reden zur Ausführung zu bestimmen (III, 5):

Die Schlinge liegt
Ja nur dem geizigen, besorglichen,
Furchtsamen Juden, nicht dem guten, nicht
Dem weisen Manne. Dieser ist ja so
Schon unser, ohne Schlinge.

Ebensowenig scheut sie sich, als sie von Nathans Widerstand gegen eine Verbindung Rechas mit dem Tempelherrn hört, hier sofort energisch zugunsten des Tempelherrn einzugreifen: unter dem Vorwand weiblicher Neugier setzt sie es bei ihrem Bruder durch, daß dem Vater die Tochter ohne weiteres weggenommen und zu ihr gebracht wird. An diesen Handlungen gemessen, erscheint ihr Humanitätsgefühl noch kleiner und beschränkter als das Saladins.

Gegenüber diesen immer noch verhältnismäßig unvollkommenen Charakteren erscheint Nathan als die Verkörperung des menschlichen Ideals, wie es dem Dichter vorschwebte. „In ihm entspringt die reinste Humanität aus der tiefsten Religiosität, in ihm ist die innigste Ergebenheit in Gott frei von jedem weltfremden oder weltflüchtigen Quietismus. Dadurch, daß es dem Dichter gelang, in dem Helden seines Dramas den Ideen der Aufklärung Leben und Gestalt zu leihen, erreichte er die nachhaltigste Wirkung nicht bloß auf seine, sondern auch auf die folgende Zeit" (Kettner, Lessings Dramen, S. 445 f.). Seine jüdischen Volksgenossen haben ihm den Beinamen der „Weise" gegeben, wie Daja dem Tempelherrn ausplaudert (I, 6):

Sein Volk verehret ihn als einen Fürsten.
Doch daß es ihn den weisen Nathan nennt
Und nicht vielmehr den reichen, hat mich oft
Gewundert . . . Vor allem aber
Hätt's ihn den guten nennen müssen.

Weisheit erwirbt man nur durch viele Erfahrungen, und auch Nathan hat, ein alter Mann, die seine teuer bezahlen müssen. Aus seinem eignen Munde hören wir von der schwersten Schickung, die ihn heimgesucht und bei deren Erzählung ihm noch nach achtzehn Jahren das Wasser in den Augen steht (IV, 7); wie ihm seine Frau mit sieben hoffnungsvollen Söhnen von den Christen in Gath verbrannt worden ist. Damals hat er die schwerste Probe abgelegt, als er nicht verzweifelte, sondern auch das als Gottes unerforschlichen Ratschluß hinnahm. Seitdem ist ihm die Ergebenheit in Gott eine selbstverständliche stillgeübte Pflicht geworden, und gefaßt mit der Gelassenheit des echten Weisen steht er allen Überraschungen des Lebens gegenüber, der Schreckenskunde von der kaum überstandenen Lebensgefahr der Tochter, wie dem unerwarteten Ruf zum Sultan und den aus der Angeberei des Tempelherrn drohenden Gefahren. Durch diese Seelenruhe und Besonnenheit unterscheidet er sich von den andren Personen der Handlung. Nur einer steht ihm darin nahe, die fromme Einfalt, der Klosterbruder, aber gerade dieses Gegenstück dient dazu, Nathans Weisheit erst recht zu beleuchten. Während die Seelenruhe beim Klosterbruder auf einer verschmitzten Weltabgewandtheit beruht, entspringt sie bei Nathan umgekehrt aus seiner

persönlichen Überlegenheit, mit der er den Aufgaben eines tätigen Lebens gegenübertritt. Klug weiß er den Menschen zu begegnen und sie in seinen Bann zu schlagen, den mächtigen Sultan wie die arme christliche Dienerin, den hitzigen Derwisch wie den ehrlich stolzen Ritter. Seine Klugheit zeigt er auch in der Erwerbung und Anhäufung kolossaler Reichtümer (II, 3):

> Sein Saumtier treibt auf allen Straßen, zieht
> Durch alle Wüsten; seine Schiffe liegen
> In allen Häfen.

Aber weise braucht er diese Schätze weniger für sich selbst, als für andere. Er selbst ist bedürfnislos bescheiden wie der Derwisch, der ihm nicht umsonst den Vorschlag macht, mit an den Ganges zu kommen (II, 9):

> Hier seid Ihr
> Der einzige, der noch so würdig wäre,
> Daß er am Ganges lebte.

Aber für andre hat er gleich Saladin eine offene Hand. Wenn der Derwisch von ihm rühmt, daß er ohn' Ansehn der Person und Religion seine Wohltätigkeit übe (II, 2), so werden wir des wiederholt selbst Zeuge. Zwar daß er Daja mit Geschenken überhäuft, geschieht nicht ohne Nebenabsichten. Aber wenn er dem befreundeten Derwisch in uneingeschränkter Weise für seine persönlichen Bedürfnisse seine Kasse zur Verfügung stellt, so wissen wir ihn schon eher frei von Eigennützigkeit. Vollends dem Klosterbruder gegenüber (IV, 7) kann davon nicht mehr die Rede sein:

> Je nun, wer kennt Euch nicht? Ihr habt so manchem
> Ja Euern Namen in die Hand gedrückt.
> Er steht in meiner auch seit vielen Jahren.

Sehr charakteristisch ist auch sein Verhalten gegen Saladin. Als Al Hafi als Defterdar des Saladin den Wunsch äußert (II, 3):

> Daß Ihr mir mein Amt
> Mit Ehren würdet führen helfen, daß
> Ich allzeit offne Kasse bei Euch hätte,

hält Nathan vorsichtig zurück und läßt ihn nicht im ungewissen, daß er nur für den Freund, nicht für den Schatzmeister Saladins seine Mittel hergeben werde. Dagegen bietet er selbst (III, 7) in überaus feiner Form dem in Not geratenen Herrscher seine Hilfe an und läßt auch sein Anerbieten sogleich in einer Weise zur Tat werden, die selbst Saladin überrascht (IV, 3). Der Widerspruch ist nur scheinbar. Nathan handelt beidemale aus weislicher Überlegung und weil er, auch ohne die Warnungen des Derwischs, Saladins unglückliche Hand in Geldangelegenheiten kennt. Eine gelegentliche Unterstützung des Defterdars hätte für den Sultan keine ernstliche Hilfe bedeutet und höchstens Nathan mit in den latenten Bankerott des Sultans verstrickt. Dagegen vermag Nathan, indem er dem Sultan selbst mit seiner überlegenen Geschäfts- und Menschenkenntnis zur Seite tritt, schließlich Ordnung

in das Chaos zu bringen und eine vernünftige Wirtschaft bei Hofe herbeizuführen. So zeigt sich Nathan auch in seiner Güte und Hilfsbereitschaft als ein weiser Mensch, das Wort des Derwischs bestätigend (I, 3):

Daß Ihr doch immer
So gut als klug, so klug als weise seid!

Die ganze Liebe seines Herzens gehört dem Christenkinde, durch dessen Adoption er den größten Beweis seiner Güte und Selbstüberwindung gegeben hat, Recha. „Eine siebenfache Liebe" nennt er, um seiner sieben Söhne willen, die Liebe, die er für sie hegt, und als ihm Daja erzählt, daß Recha bei dem Brande beinahe mit ums Leben gekommen sei, stöhnt er beim Durchdenken dieser Möglichkeit (I, 1):

Nun dann! So hätte
Ich keines Hauses mehr bedurft!

Sie ist ihm das Teuerste und Nächste seinem Herzen. Sorgfältig hat er ihre Erziehung geleitet und ist dadurch ihr wahrer Vater geworden, trotz des Christen, der sie zeugte: Recha hat ihm alles zu danken, sie ist sein „Geschöpf", wie der Tempelherr sich bewundernd eingesteht (V, 3). In mündlicher Belehrung hat er ihr „den Samen der Vernunft" so rein als möglich in ihre Seele gestreut (III, 1). Von Schriftgelehrsamkeit hält Nathan bei Frauen nicht viel, wie Recha gegen Sittah sich entschuldigend berichtet (V, 6):

Ich kann kaum lesen . . . .
Ein wenig meines Vaters Hand! . . . Mein Vater liebt
Die kalte Buchgelehrsamkeit, die sich
Mit toten Zeichen ins Gehirn nur drückt,
Zu wenig.

Auch mit diesem Charakterzug seines Helden entsprach Lessing einer Forderung der Aufklärung, wie sie namentlich in Rousseaus pädagogischen Schriften aufgestellt worden war. Vor allem aber hat Nathan das Mädchen in der reinen Vernunftreligion erzogen (IV, 2):

Man sagt, er habe
Das Mädchen nicht sowohl in seinem als
Vielmehr in keinem Glauben auferzogen
Und sie von Gott nicht mehr, nicht weniger
Gelehrt, als der Vernunft genügt.

Das bestätigen uns auch die Worte Rechas (III, 1). So hat Nathan das Höchste, wozu er sich innerlich in schweren Kämpfen durchgerungen, voll inniger Vaterliebe auf dies Kind zu übertragen gesucht, und wir sehen sie nun vor uns als heranreifende Jungfrau, zugleich von unbefangener reizvoller Naivität und verständiger Klugheit. Freilich hat der Dichter auf diese Weise nicht verhindern können, daß ihre Gestalt allzusehr in den Schatten ihres großen Vaters geraten ist und dadurch etwas Zerfließendes, Ungewisses erhält. Während Nathan den Gipfel darstellt, der alle sittlich wertvollen

Charaktereigenschaften der anderen Personen in sich harmonisch vereint, muß seine Tochter, die so ganz ein Geschöpf von seinen Gnaden ist und im Grunde nur seine Größe widerspiegelt, an Leben und Interesse notwendig verlieren.

Sorgfältig ist der Dichter bemüht gewesen, sowohl von Nathan als von Recha alles spezifisch Jüdische fernzuhalten, obwohl doch Nathan sicher als zur jüdischen Religion gehörig betrachtet werden muß und man bei Recha zum mindesten Zweifel hegen kann, ob eine völlige Abschließung von der jüdischen Religionsgemeinschaft auch nur möglich war. Daß Nathan für seine Person äußerlich an dem Judentum festhält, ist nach seinen in der Parabel entwickelten Grundsätzen mit Sicherheit anzunehmen. Es wird uns aber auch wiederholt bezeugt, von ihm selbst gegen den Klosterbruder (IV, 7) und von dritter Seite durch den Tempelherrn (III, 8):

Welch ein Jude!
Und der so ganz nur Jude scheinen will.

Ferner deutet die Stellung, die er unter seinen Volksgenossen einnimmt, mit Bestimmtheit darauf hin. Wenn der Dichter Daja von ihm sagen läßt (I, 6): „sein Volk verehret ihn als einen Fürsten", so ist das kaum als Übertreibung gemeint. Nathan soll unter den Juden eine relativ ähnliche Stellung einnehmen, wie Saladin bei den Mohammedanern und der Patriarch bei den Christen; er ist das Haupt seiner Volks- und Glaubensgenossen.

Freilich, wir hören all das nur, aber wir sehen davon nicht viel. Dazu hat ihn der Dichter schon viel zu planmäßig losgelöst von dem Zusammenhang mit seinen übrigen Volksgenossen; nicht einmal die Schaffnerin seines Hauses ist eine Jüdin. So fehlt es Nathan auf der Bühne an einer eigentlichen Gelegenheit, sein Judentum im Umgang mit seinen Glaubensgenossen zu zeigen, und er erscheint uns als ein Jude, der innerlich nichts, äußerlich nur wenig mit dem Judentum gemeinsam hat. Lediglich aus Pietät gegen die Religion der Väter bekennt er sich zu ihren Satzungen, auch darin ein Mann im Sinn der Aufklärung, die das Festhalten am überlieferten Bekenntnis nach Art des Reimarus und Mendelssohn als eine feine Klugheit ansah. Gleichwohl ist dem Dichter der Vorwurf nicht erspart geblieben, daß er zum Helden seines Stückes einen Juden gewählt habe. Doch ist er schon so oft und so sachkundig zurückgewiesen worden, daß es hier genügt, die Worte von Adolf Matthias anzuführen (a. a. O. S. 309): Wir müssen „bedenken, daß Lessing für die christliche Gesellschaft dichtete, um den unsittlichen Glaubenshochmut zu bekämpfen, der da glaubt, man sei allein schon deshalb ein besserer Mensch, weil man das christliche Bekenntnis auf seinen Lippen und in seinem Kopfe trage. Lessing wollte den Christen, denen es, gerade weil sie Christen sind, ein Leichtes sein sollte, gut und weise zu sein, wenn sie nur den Lehren ihres Glaubens folgen, einen Juden als Vorbild zeigen, der es zu einem solchen Grade sittlicher Bildung gebracht hat, trotzdem er Jude ist. Der Christen Lehre ist: ‚Liebet eure Feinde, segnet, die euch fluchen, tut wohl denen, die euch hassen, bittet für die, so

euch beleidigen und verfolgen.' Und weiter ist den Christen gesagt, daß, wenn sie allen Glauben hätten, so daß sie Berge versetzen könnten, und hätten der Liebe nicht, so wären sie nichts. Handeln die Christen nach diesen Geboten? Wie unendlich oft wird ein beschämendes Nein die Antwort sein. Das Alte Testament aber predigt: ‚Du sollst deinen Nächsten lieben und deinen Feind hassen; Auge um Auge, Zahn um Zahn!' Und womit schließt der ergreifende 137. Psalm: ‚An den Wasserflüssen Babylons saßen wir' usw.? Mit einem Rachegebot für Babel, mit den furchtbaren Worten: ‚Wohl dem, der dir vergelten wird, wie du uns getan hast; wohl dem, der deine jungen Kinder nimmt und zerschmettert sie an dem Felsen.' Handelte Nathan nach diesen Worten? Ein beschämendes Nein muß auch auf diese zweite Frage die Antwort bilden. Er nahm ein Christenkind in sein Haus und seine Liebe auf, ein Kind seiner Feinde, die ihm sein Weib und seine sieben hoffnungsvollen Söhne dahingemordet hatten. Nicht Haß gegen Haß, sondern Liebe gegen Haß war sein Wille und seine Tat. Wollte Lessing den Sieg eines Grundsatzes, den Sieg der Liebe darstellen, und das war seine künstlerische Absicht, so ließ er ihn am besten sich aus dem schärfsten Gegensatz ergeben; nur dann triumphiert ein Grundsatz vollständig, wenn er ganz in den Kreis seines Gegensatzes eingegangen ist und sich durch die Vernichtung desselben sieghaft betätigt. Das war der eine Grund, weshalb Lessing einen Juden zum Helden seines Dramas wählte. Ein andrer kam hinzu. Das Judentum ist die stolzeste Religion, denn sie ist der auserwählte und war zur Zeit der Kreuzzüge der unterdrückteste Glaube. Mußte es nicht Nathan doppelt schwer werden, zur Läuterung sich durchzuarbeiten, wo er sich doch für auserwählt von Gott nach seinem Glauben halten durfte und wo er sich und sein Volk so verachtet sah? Enthält nicht das Judentum das exklusivste religiöse Prinzip, erklärt es nicht seine Anhänger für rein, die Andersgläubigen für unrein, weil sie nicht gleicher Anerkennung seitens Jehovas gewürdigt sind? Ist es dadurch nicht geradezu unfähig, sich zum Gedanken eines universellen Gottesreiches und allgemeinster Menschenliebe zu erheben? Regelt und beherrscht es nicht das Leben in seinen kleinsten, endlichsten, gleichgültigsten Beziehungen und stellt es nicht durch treueste Befolgung des Gesetzes und der vielen Satzungen täglich und stündlich seine Anhänger in eine Ausnahmestellung zu allen Menschen, die nicht seines Glaubens sind! Deshalb ließ Lessing den Vertreter des universellen, rein menschlichen Prinzips, den Vertreter der Duldsamkeit aller Andersgläubigen, den Vertreter allgemeiner selbstverleugnender Menschenliebe einen Juden sein. In ihm mußte der Sieg dieser Tugenden am glänzendsten sein, weil der Widerstand der Exklusivität am mächtigsten war — und damit komme ich zum Hauptpunkt — weil die reine und helle Quelle der Menschenliebe und Menschenduldung nur unter dem gewaltigen Beben einer zum Hasse berechtigten Menschennatur hervorbrechen konnte. Nach der Größe des Widerstandes schätze ich die Größe der Kraft, auch der Kraft der Tugend."

e) Der Aufbau.

Unter allen Dramen Lessings zeigt Nathan der Weise die größte Freiheit der Komposition. Streng gewahrt ist nur die Einheit der Zeit. Das Ziel der Handlung ist die Vereinigung Rechas und des Tempelherrn, die freilich in einer ganz anderen Weise erfolgt, als die Mehrzahl der Spieler und wohl auch der Zuschauer erwartet. Dieses Ziel wird bereits im ersten Aufzuge, der die Exposition enthält, angedeutet, tritt im zweiten Akte klar heraus und scheint im dritten Aufzuge der Verwirklichung nahe, als noch am Ende dieses Aufzuges (III, 9) der Umschlag eintritt und die Vereinigung des Paares durch Nathans seltsames Verhalten und durch die Eröffnung der Daja gefährdet wird. Das unbedachte Draufgängertum des Tempelherrn im vierten Aufzug ist eher geeignet, die Lösung nur noch mehr zu erschweren und eröffnet den Ausblick auf eine gewaltsame Katastrophe, bis dann im fünften Aufzuge Nathan zur allgemeinen Überraschung den Schleier von Rechas Herkunft lüftet und die Geschwister einander zuführt. Neben dieser Haupthandlung geht in den ersten drei Aufzügen noch eine zweite Handlung her, die zunächst mit jener in keinem inneren Zusammenhang steht und erst im dritten Akt, nachdem sie hier ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht hat, in jenen einmündet: die Annäherung zwischen Nathan und Saladin. Sie wird im ersten Aufzuge durch den Derwisch vorbereitet, im zweiten von demselben gegen seinen Willen vermittelt, im dritten vollzogen und durch eine rasch geschlossene Freundschaft bekräftigt. Durch Nathans kluge Erwähnung des Tempelherrn wird diese Freundschaft zugleich zu einem Hebel für den Fortgang der Haupthandlung und ordnet sich fortab dieser unter.

Die ganze Handlung vollzieht sich im Laufe eines Tages. Daß die Handlung am späten Morgen beginnt, läßt der Dichter durch Daja beiläufig anmerken (I, 1):

> Diesen Morgen lag
> Sie lange mit verschlossenen Augen und war
> Wie tot. Schnell fuhr sie auf und rief: Horch! Horch!
> Da kommen die Kamele meines Vaters!
> — — — Ich zur Pfort' hinaus!
> Und sieh, da kommt ihr wahrlich!

Der zweite Teil des 1. Aufzuges ist durch Daja unmittelbar mit dem ersten verknüpft; sie führt dort nur den Auftrag aus, den ihr Nathan (I, 4) gegeben hat:

> Geh wenigstens ihn anzuhalten,
> Ihn wenigstens mit deinen Augen zu
> Begleiten.

Da es ihr nicht gelingt, den Tempelherrn im Gespräch festzuhalten, „geht sie ihm von weitem nach", denn sie darf eben „die Spur des Tieres nicht verlieren" (I, 6 Schluß) und liefert dadurch die Verbindung zum zweiten Teil des nächsten Aufzuges (II, 4), wo uns der Dichter Rechas Sorge zeigt, ob Daja den Tempelherrn auch nicht verloren habe. Ebenso

schließt sich der dritte Aufzug unmittelbar an den zweiten; Nathans Auftrag an Daja (II, 8):

So sag
Ihr nur, daß sie ihn jeden Augenblick
Erwarten darf.

wird gleich zu Eingang (III, 1) von Rechas Ungeduld wörtlich wiederholt:

Wie Daja, drückte sich mein Vater aus?
„Ich dürf' ihn jeden Augenblick erwarten?"

Mit gleicher Ungeduld, ein feiner Parallelismus, erwartet dann Saladin den Nathan („er scheint sich eben nicht zu übereilen", III, 4) und der Tempelherr wieder die Rückkehr Nathans vom Sultan („Ihr habt sehr lang euch bei dem Sultan aufgehalten" III, 9). So sucht der Dichter den hier gedehnten Zeitverlauf uns ins Bewußtsein zu rücken. Der vierte Aufzug erweist sich durch die Audienz des Tempelherrn bei Saladin (IV, 4) als unmittelbare Folge des dritten (III, 7 Saladin: Geh, hol ihn! Nathan: Augenblicks). Noch am Ende des vierten Aufzugs sehen wir ferner den Wunsch Sittahs, daß Recha zu ihr gebracht würde (IV, 6), ausgerichtet (IV, 8), im letzten Teil des fünften Aufzugs ihn vollzogen (V, 6). Parallel dazu geht die Bestellung des Tempelherrn, der den von Saladin erhaltenen Auftrag (IV, 4), Nathan zu suchen und herzubringen, ausrichtet (V, 5) und schließlich mit Nathan vor Saladin erscheint (V, 8). So hat der Dichter durch eine enge maschenähnliche Verkettung die einzelnen Szenen und Aufzüge in straffer zeitlicher Folge ohne eigentliche Pause ineinander gefügt, ohne des sonst beliebten ausdrücklichen Hinweises auf das Fortschreiten der Tagesstunden zu benötigen.

In auffallendem Gegensatz zu dieser festgefügten Einheit der Zeit steht die Freiheit, die sich der Dichter in der Wahl der Örtlichkeit genommen. Der Schauplatz innerhalb der Handlung wechselt nicht weniger als dreizehnmal: je zwei Verwandlungen im ersten und zweiten, je drei Verwandlungen in den drei letzten Aufzügen. Darunter sind mindestens neun unter sich mehr oder weniger verschiedene Örtlichkeiten, viel mehr, als der Dichter bei auch nur mäßiger Beschränkung bedurft hätte. Er verzichtete hier offenbar absichtlich auf jede bühnentechnische Beschränkung und wählte den Schauplatz lediglich nach den Erfordernissen der betreffenden Szene. Drei feste Punkte heben sich, entsprechend den drei Religionskreisen, aus der großen Menge der Schauplätze heraus: das Haus Nathans, der Sultanspalast und das christliche Kloster. Im Hause Nathans spielen I, 1 und IV, 6 („offene Flur im Hause Nathans, gegen die Palmen zu") sowie III, 1 (mit allgemeiner Anweisung „in Nathans Hause"), im Kloster nur die eine Szene IV, 1 („in den Kreuzgängen des Klosters"). Dazu kommt aber noch eine ganze Reihe Szenen, die mitteninne zwischen diesen beiden offenbar nicht weit auseinanderliegenden Schauplätzen gedacht sind, an und unter den Palmen, „die dort des Auferstandenen Grab umschatten". Der Schauplatz verschiebt sich dabei wechselnd und wird bald näher an das Haus Nathans, wie in II, 4 und V, 3 („vor dem Hause

Nathans, wo es an die Palmen stößt"), bald näher an das Kloster, wie III, 8 („unter den Palmen, in der Nähe des Klosters") herangerückt; die reine Mitte hält etwa I, 5 („ein Platz mit Palmen"). Unter den fünf Szenen, die im Palast des Sultans spielen, enthalten zwei (II, 1 und IV, 3) nur allgemeine Anweisungen über die Örtlichkeit („des Sultans Palast" u. a.). Für die große Auseinandersetzung mit Nathan hat der Dichter einen besonderen Audienzsaal vorgeschrieben (III, 4); die Schlußszenen (V, 6) führen uns „in Sittahs Harem". Es ist kein Zweifel, daß der Dichter zu der freien Behandlung der Örtlichkeit, die er schon in der Hamburgischen Dramaturgie (1767) zugestanden hatte, veranlaßt wurde durch den wachsenden Einfluß, den Shakespeare in Deutschland errungen hatte. Namentlich das Muster Shakespearescher Komposition, das Goethe mit seinem Götz gegeben hatte (1773), hatte hier das Eis gebrochen, und Lessing macht ohne Bedenken von dieser neuen Freiheit Gebrauch, die ihm eine viel breitere und behaglichere Ausgestaltung erlaubte. Heute freilich, wo uns der Versuch einer Einbürgerung der Shakespearebühne mißlungen und längst überwunden erscheint, mutet uns dieses ungezwungene Schalten mit dem Ort als ein Hemmnis an; hier gilt es zu beherzigen, was Kettner ausführt (Lessings Dramen, S. 467): „Heute, wo die Verwandlungen bei niedergelassenem Zwischenvorhang vor sich gehen, so daß kaum ein wesentlicher Unterschied zwischen ihnen und den meisten Aufzugschlüssen dem Zuschauer sich aufdrängt, würde das Stück, falls es sich in der ursprünglichen Komposition spielen ließe, in eine einfache Folge von 13 Bühnenbildern sich auflösen; sein Gang würde mehr episch als dramatisch wirken. Lessing dagegen, der eine Bühne vor Augen hatte, wo die Verwandlungen bei offener Szene vorgenommen zu werden pflegten, dachte sich von Anfang an die Handlung in den einzelnen Aufzügen in klarer dramatischer Gliederung und Steigerung aufgebaut und konnte hoffen, daß diese Anlage durch das Fallen des Vorhangs und die größere Pause nach den Aufzügen auch dem Zuschauer zum Bewußtsein kommen würde."

f) Vers und Sprache.

Auch darin unterscheidet sich der Nathan von Lessings andren großen Dramen, daß er in Versen gedichtet ist. Was Lessing zur Versifizierung bestimmte, darüber hat er sich gegen Ramler ausgesprochen: „Ich habe die Verse nicht des Wohlklangs wegen gewählt, sondern weil ich glaubte, daß der orientalische Ton, den ich doch hier und da angeben müssen, in der Prose zu sehr auffallen dürfte. Auch erlaube, meinte ich, der Vers immer einen Absprung eher, wie ich ihn itzt zu meiner anderweitigen Absicht bei aller Gelegenheit ergreifen muß." Danach war eine doppelte Rücksicht auf den Stoff, auf das orientalische Kostüm und auf die Tendenz („den Absprung") für den Dichter entscheidend. Er fühlte, daß Prosa, und vor allem eine zugespitzte pointierte Prosa wie die seine in seinem letzten Drama, hier unzuträglich sei und gegenüber dem reichen Fluß der Handlung wie gegenüber dem religiös-ethischen Lehrgehalt gleich hindernd und erschwerend wirken

mußte. Er wollte, wie in der Handlung, so auch in der Rede mehr in die Breite gehen, und der Vers diente ihm vornehmlich dazu, um das breite und leicht etwas schleppende Gespräch zu heben und zu idealisieren. Lessing wählte dazu den fünffüßigen Jambus oder Blankvers, der nach dem Vorbild der Engländer, eines Shakespeare und eines Milton, in den letzten Jahren schon wiederholt von den deutschen Dichtern angewandt worden war (z. B. von Wieland in seinem Drama Lady Johanna Grey, 1758) und mit dem er selbst schon in seinem Fragment Kleonnis einen Versuch gemacht hatte. Nicht ohne Einfluß mag dabei die warme Beredsamkeit geblieben sein, mit welcher Herder 1768 in seinen „Fragmenten" den Blankvers an Stelle des noch immer herrschenden Alexandriners empfohlen hatte. Mit außerordentlicher Kühnheit ist Lessing daran gegangen, diesen Vers seinem lebensprühenden Dialog anzupassen, ihn alles steifen Pathos zu entkleiden, ihn zu verlebendigen. Schon bei einem flüchtigen Blick auf eine beliebige Seite des Dramas fällt es auf, wie häufig der Dichter die Verse auseinander gebrochen hat, indem er Stücke ein und desselben Verses verschiedenen Personen in den Mund legt. Die in ein Gespräch eingreifenden Personen beginnen ihre Rede viel öfter am Schluß oder in der Mitte eines Verses als am Anfang. Ja der Dichter hat sich nicht gescheut, den Vers noch mehr aufzulösen und ihn in drei oder gar vier verschiedene Sprechstücke zu zerteilen, wie III, 7.

Nathan: Und weiter hätte Saladin mir nichts zu sagen?
Saladin: Nichts.
Nathan: Nichts?
Saladin: Gar nichts. — Und warum?

Gleich darauf folgen allerdings wieder eine ganze Reihe in sich geschlossener Verse, als hätte der Dichter selbst das Bedürfnis gefühlt, dem Leser und Hörer die metrische Form auch äußerlich, in einer für Auge und Ohr fühlbaren Weise einzuprägen. Zu dieser Brechung gesellt sich ein mit gleichem Mut gehandhabtes Enjambement, ein Herüberziehen des Satzes oder der Wortverbindung in die nächste Vershälfte, wie III, 7:

Ich komm von einer weiten Reis', auf welcher
Ich Schulden eingetrieben. Fast hab ich
Des baren Geldes zu viel. — Die Zeit beginnt
Bedenklich wiederum zu werden, — und
Ich weiß nicht recht, wo sicher damit hin. —

Da der Sprechende am Versende naturgemäß eine Pause macht, wird auf diese Weise der Satz künstlich zerrissen und an der betreffenden Stelle gedehnt. Mit großer Kunst hat Lessing diesen Umstand für deklamatorische Zwecke ausgenützt, worauf Kettner (Lessings Dramen, S. 508 f.) hingewiesen hat. „Durch rasches Dehnen und kurzes Anhalten des Tones am Schluß soll das folgende Wort um so nachdrücklicher eingeschärft werden (III, 5):

Laß uns zur Sache kommen! Aber, aber
Aufrichtig, Jud, aufrichtig!

Sehr häufig zeichnet der Versschluß die logisch geforderte Verstärkung des Tones vor, z. B. (IV, 1):

Warum trägt er mir
Auch lauter solche Sachen auf? Ich mag
Nicht fein sein, mag nicht überreden, mag
Mein Näschen nicht in alles stecken, mag
Mein Händchen nicht in allem haben.

Umgekehrt wird durch das Senken des Tons am Ende des einen Verses und eine geringe Pause bedeutungsvoll der Anfang des nächsten hervorgehoben. So wenn die Aufmersamkeit auf eine plötzlich auftauchende Vorstellung gelenkt werden soll (III, 6):

Nicht die Kinder bloß speist man
Mit Märchen ab. Er kommt. Er komme nur!

Wie ganz anders schält sich klar und wuchtig der Kern des Gedankens und im Schlußvers die Kongruenz der Begriffe hervor, wenn man in Nathans Argumentation (I, 2) die Hilfsverba absondert und schwächer betont:

Pflegen
Sich zwei Gesichter nicht zu ähneln? Ist
Ein alter Eindruck ein verlorner? Wirkt
Das Nämliche nicht mehr das Nämliche?

Auch die Trennung des Artikels vom Attribut wird so zu einem rhetorisch wirksamen Mittel, um das letztere zu betonen (III, 7):

So sagte der
Bescheidene Richter."

Sollte durch reichliche Benutzung des Enjambements die Eintönigkeit des Verses vermieden werden, so suchte der Dichter andrerseits seiner Sprache alles Getragene und Feierliche durch verschiedene stilistische Mittel zu nehmen. Zunächst hielt er sich überhaupt an den Ton der Umgangssprache, sowohl im Satzbau, dem er häufig eine erkünstelte Lässigkeit gegeben hat, wie in der Wahl der Worte, bei denen er unbedenklich auch zu den unedlen, aber charakteristischen Ausdrücken greift (z. B. „verhunzen" V, 5). Auffällig ist es auch, welche Vorliebe der Dichter für Interjektionen wie o, ah und ha zeigt, namentlich um die Erregung zu malen, wie V, 3:

Sieh,
Da tritt er endlich, in Gespräch vertieft,
Aus seinem Hause! — Ha! Mit wem! — Mit ihm?
Mit meinem Klosterbruder? — Ha! So weiß
Er sicherlich schon alles, ist wohl gar
Dem Patriarchen schon verraten! — Ha!

Ganz besonders reichlich aber hat der Dichter von Wiederholung Gebrauch gemacht, und zwar auf sehr verschiedene Weise. Lediglich der Natürlichkeit halber, um die Ungezwungenheit des Gesprächs nachzuahmen, hat der Dichter die gelegentliche Wiederholung einzelner Worte oder Wortgruppen

angewandt, was man ihm mit Unrecht (Bulthaupt, a. a. O. S. 60) als einen Notbehelf zur Versfüllung vorgeworfen hat, z. B. gleich zu Anfang I, 1 „wie elend, elend hättet ihr indes hier werden können", oder „sag nur heraus! Heraus nur!" oder I, 3 „Wahrlich? Wie denn so? Wie so denn?" u. v. a. Besonders lehrreich wirkt die Häufung des „sind" in Saladins leidenschaftlichem Ausbruch am Ende V, 8:

> Sie sind's! Sie sind es, Sittah, sind . . . Sie sind's!
> Sind beide meines . . Deines Bruders Kinder.

Ähnlich steht es mit den Tautologien, wie III, 4: „Es war auch wohl nicht bei der Hand, nicht gleich zu finden." Uns Heutigen freilich erscheint dies Verfahren nicht als sehr glücklich. Geradezu schleppend wirkt die Wiederholung, wo sie vom Dichter zur Veranschaulichung einer längeren monologischen Gedankenkette benutzt ist, wie in III, 8:

> Nun gut! Ich mag nicht, mag nicht näher wissen,
> Was in mir vorgeht; mag voraus nicht wittern,
> Was vorgehn wird. Genug, ich bin umsonst
> Geflohn; umsonst. — Und weiter konnt ich doch
> Auch nichts als fliehn! — Nun komm, was kommen soll! —
> Ihm auszubeugen war der Streich zu schnell
> Gefallen, unter den zu kommen ich
> So lang und viel mich weigerte. — Sie,
> Die ich zu sehn so wenig lüstern war, —
> Sie sehen, und der Entschluß, sie wieder aus
> Den Augen nie zu lassen. — Was Entschluß?
> Entschluß ist Vorsatz, Tat; und ich, ich litt,
> Ich litte bloß. Sie sehn und das Gefühl,
> An sie verstrickt, in sie verwebt zu sein,
> War eins, — bleibt eins. Von ihr getrennt
> Zu leben, ist mir ganz undenkbar, wär'
> Mein Tod — und wo wir immer nach dem Tode
> Noch sind, auch da mein Tod. — Ist das nun Liebe:
> So — liebt der Tempelritter freilich, — liebt
> Der Christ das Judenmäden freilich.

Gegenüber derartig verkünstelter Rede, auf die man nicht mit Unrecht die kritischen Worte anwenden könnte, die der Dichter dem Tempelherrn in den Mund legt („Ihr setzt Eure Worte sehr — sehr spitz") zeigt sich die Wiederholung durchaus wirkungsvoll, sobald sie der Dichter benutzt, um besonders nachdrücklich auf eine bestimmte, charakteristische Tatsache oder Meinung hinzuweisen, so wenn er den Klosterbruder I, 5 fünfmal den Satz „sagt der Patriarch" einschieben, oder in IV, 2 den Patriarchen dreimal sein Verdikt „Tut nichts! Der Jude wird verbrannt" mit gesteigerter Heftigkeit fällen läßt.

Lessing selbst hat über das Sprachgewand des Nathan in einem Briefe an seinen Bruder Karl (18. Dez. 1778) eine charakteristische Äußerung getan: „Meine Prosa hat mir von jeher mehr Zeit gekostet als meine Verse. Ja, wirst du sagen, als solche Verse! — Mit Erlaubnis, ich dächte, sie wären viel schlechter, wenn sie viel besser wären." Das Paradoxon des

letzten Satzes erklärt sich leicht, wenn man an die steifen Alexandriner seiner Vorgänger, der Chronegk, Schlegel u. a. denkt. Diese waren allerdings insofern „besser", als sie den strengen Regeln des französischen vers classique mehr entsprachen; Lessing hatte sich mit seinen Blankversen absichtlich über diese Regeln hinweggesetzt, um eine größere Natürlichkeit zu erzielen. Das ist ihm auch für seine Zeit in außerordentlichem Maße gelungen, bei den Versen des Nathan haben wir niemals das Gefühl einer hohlen Deklamation; andrerseits fehlt ihnen freilich auch der dichterische Schwung, vor allem geht ihnen alles Weiche, Melodische ab. Es fehlt ihnen nicht an zahlreichen Härten, gewaltsamen Synkopen und Apokopen, und auch eine ganze Reihe von Mißtönen, Kakophonien, ist stehen geblieben (Vgl. E. Schmidt, S. 570). Infolgedessen ist das vernichtende Urteil, das der Literaturhistoriker Gervinus über die Sprache des Nathan gefällt hat: „Schade was um die schlechten Verse" oft nachgesprochen worden, obwohl es doch einseitig ist und die historischen Verdienste des Nathanverses übersieht. Wären die Nathanverse schon von Lessings Zeitgenossen, denen sie doch als etwas relativ Neues befremdlich sein mußten, als so schlecht empfunden worden, so hätte niemals die große Wirkung eintreten können, die doch tatsächlich von ihnen ausgegangen ist. Denn durch den Nathan wurde der Blankvers im deutschen Drama heimisch; die jüngeren Dichter, vor allem Schiller in seinem Don Karlos, erkoren, durch Lessings letztes Drama angeregt, den fünffüßigen Jambus zum dramatischen Vers und vervollkommneten ihn schließlich derart, daß sie ihren Meister weit hinter sich ließen.

D. Literarhistorische Betrachtung.

a) Quellen und Einflüsse.

Den Ausgangspunkt des ganzen Dramas bildet, wie die oben S. 171 zitierte Briefstelle zeigt, die dritte Novelle des ersten Tages in Boccaccios Dekamerone, aus der Lessing im wesentlichen die Ringparabel geformt hat. Der Inhalt ist kurz folgender: „Der reiche Jude Melchisedek in Alexandria wird von Saladin, der sich in Geldnot befindet, mit der Frage versucht, welche Religion er für die beste halte. Er hilft sich in der Verlegenheit mit einem Märchen. Ein vornehmer Mann hatte unter andern Kleinoden einen sehr kostbaren Ring. Um ihn auf ewig bei seinen Nachkommen zu erhalten, verordnete er, daß stets der Sohn, der den Ring erhalte, als Erbe und Haupt der Familie angesehen werden solle. So vererbt sich der Ring lange Zeit von Sohn zu Sohn bis auf einen Vater, der drei gleich gehorsame und gleich geliebte Söhne hatte. Um alle drei zu befriedigen, läßt er bei einem geschickten Meister heimlich zwei andre Ringe machen, die dem echten so ähnlich ausfallen, daß selbst er sie kaum unterscheiden kann. Auf seinem Sterbebett gibt er jedem insgeheim einen von den Ringen. Nach seinem Tode will jeder, unter Berufung auf das Vermächtnis, den Vorrang beanspruchen; aber da der echte Ring nicht zu erkennen ist, bleibt der Streit

unentschieden bis auf den heutigen Tag." (Kettner a. a. O. S. 356 f.). Diese Erzählung stammt aus dem Morgenlande; offenbar während der Kreuzzüge nach Europa gelangt, taucht sie hier zum erstenmal im 11. Jahrhundert in Spanien auf und wurde dann bis herab auf Lessing unzählige Male nacherzählt, dabei fortwährend verändert und umgestaltet. Ein flüchtiger Blick auf die Novelle des Boccaccio schon genügt, um zu begreifen, wie viel Lessing selbst an dieser Erzählung wieder geändert hat, wie er den Schauplatz von Alexandria nach Jerusalem verlegt und wie er vor allem Anfang und Ende erweitert und vertieft hat. Die wunderbare Kraft, die er seinem Ringe beilegte, fand er schon in einer älteren Fassung vor, die ihm durch eine deutsche Bearbeitung der sogenannten gesta Romanorum, einer mittelalterlichen Sammlung von Erzählungen, aus dem Jahre 1498 vermittelt wurde: In der Erzählung „Von Künig Dario und seinen dreien sünen" hinterläßt der König seinem Jüngsten allerhand wunderbare Gegenstände, darunter „ein fingerlin, das hette die tugend, wer es an der Hand trug, dem mußt aller mengklichen holde und gnädig sein." Dagegen ist die Einführung des klugen Richters sowie die von ihm den Söhnen erteilte Lehre Lessings eigene Zutat. Den Namen Nathan und auch einige Charakterzüge des Helden entnahm der Dichter einer anderen Novelle des Boccaccio, Giornata X, Nov. III; hier begegnet ein Jude dieses Namens, der zugleich von großem Reichtum und außerordentlicher Freigebigkeit ist. Sehr wirksam für die ganze Ausgestaltung des Ringmotivs waren gewisse persönliche Erfahrungen, die er in seinem Freundeskreis gemacht hatte. Sein aufgeklärter jüdischer Freund, der Philosoph Moses Mendelssohn war im Jahre 1769 öffentlich von Lavater aufgefordert worden, entweder den Beweis für die Wahrheit der christlischen Religion zu entkräften oder zum Christentum überzutreten. Aus dieser peinlichen Lage hatte sich Mendelssohn sehr klug herausgezogen, indem er alle Offenbarungsreligionen wegen ihrer übernatürlichen Bestandteile als relativ glaubwürdig hinstellte: „Nach meinen Religionslehren sind alle Wunderwerke kein Unterscheidungszeichen der Wahrheit und geben von der göttlichen Sendung des Propheten auch keine moralische Gewißheit. — — Ich könnte nach meinen jüdischen Grundsätzen gar wohl sagen, daß ich mit derselben Art zu schließen, welche Religion man will, verteidigen wollte, weil ich keine Religionspartei kenne, die nicht Zeugnisse von Wunderwerken aufzuweisen hat, und ein jeder das Recht haben muß, seine Väter für glaubwürdig zu halten. Eine jede Offenbarung wird durch Überlieferung und Monumente fortgepflanzt; hierin kommen wir überein." Die Ähnlichkeit mit der Ringparabel ist unverkennbar (Nathan III, 7: „Wie kann ich meinen Vätern weniger als du den deinen glauben?"). Es sind genau dieselben Gründe, auf die sich hier Nathan, dort Mendelssohn zurückzieht, die Pietät, die wir der religiösen Tradition unsrer Väter schuldig sind. Dadurch fällt ein gewisses Licht auf die Entstehung des Nathan (vgl. oben S. 171); vermutlich war es eben jene religiöse Bedrängnis des Freundes, die in Lessing den ersten Gedanken an eine Dramatisierung der Ringparabel reifen ließ.

Die interessante „Episode", die Lessing dazu erfand (s. oben S. 171), der Roman von Saladins Bruder Assad und seiner Familie, gestaltete sich erst sehr allmählich; noch das Szenar weist darin von dem Drama selbst sehr beträchtliche Abweichungen auf. Hier waren vor allem französische Einflüsse tätig. Nicht mit Unrecht hat man immer wieder auf die nahe Verwandtschaft von Lessings Nathan mit Voltaires Drama Les Guèbres ou la tolerance (1761) hingewiesen. Allerdings ist das mehr eine Verwandtschaft in der Tendenz, wie schon der Untertitel von Voltaires Drama verrät, und in der ganzen Anlage, als in einzelnen Situationen. Eine direkte Anspielung auf dies Drama hat man wohl mit Recht in den Ghebern gefunden, die der Derwisch als seine Gesinnungsgenossen nennt (I, 3 und II, 9). Näher steht dem Nathan hinsichtlich des Stoffes Voltaires Tragödie Zaïre (1732), die Lessing in der Dramaturgie (St. 15) kritisiert hatte. Auch hier ist der Schauplatz Jerusalem im Zeitalter der Kreuzzüge während der Herrschaft eines hochherzigen Sultans (Orosman). Bruder und Schwester, Nerestan und Zaïre, die Kinder des letzten christlichen Königs Lusignan von Jerusalem, werden gleichfalls in früher Jugend getrennt. Zaïre, durch eine Sklavin im christlichen Glauben auferzogen, wird diesem untreu und tritt zum Islam über, um die Gattin Orosmans werden zu können. Wiedererkennung der Geschwister untereinander und durch ihren Vater; schließlich harte innere Konflikte in dem Gemüte Zaïres, die ihrem Vater den Eid geleistet hat, wieder Christin zu werden, und ihrer Liebe zu Orosman doch nicht entsagen will. Die Katastrophe ist der gewaltsame Tod Zaïres durch den von Eifersucht überwältigten Orosman, der seine Tat durch Selbstmord sühnt. Doch lassen sich genaue Parallelen auch hier nicht ziehen. Was Lessing aus dem Französischen Drama herübernahm, war nichts Einzelnes, sondern die allgemeine Struktur, die innere Anlage. Ihm schwebte bei Abfassung als Muster die französische Rührkomödie, die comédie larmoyante vor, und deren Einfluß zeigt sich ebenso in der romantisch verschlungenen Fabel mit ihren wunderbaren Schicksalsfügungen wie in der eigentümlichen analytischen Komposition, die das eigentliche Geschehen in die Vorgeschichte verlegt und auf der Bühne im Grunde nur eine Entwirrung der künstlich verschlungenen Fäden liefert. Vor allem aber entnahm er aus der Rührkomödie die dieser eigentümliche Mischung von Ernst und Scherz, von Rührung und Komik. Fast alle seine Szenen schwingen in raschen oder plötzlichen Übergängen zwischen diesen beiden Gegensätzen hin und her. Wenn schon Lessing Maß gehalten und dem Komischen nicht einen ganz so breiten Raum eingeräumt hat wie im Lustspiel, so ist das komische Element doch viel stärker vertreten, als uns gewöhnlich bei der Lektüre zum Bewußtsein kommt. Lessing hat es zweifellos ganz bewußt benutzt, um der lehrhaften ernsten Tendenz seines Dramas entgegenzuwirken und eine ermüdende Wirkung derselben zu verhindern. Wesentlich komisch wirkende Gestalten sind Daja und der Derwisch, jene durch ihre weiblichen Schwächen, dieser wesentlich durch seinen Sarkasmus. Der Klosterbruder mit seiner Pfiffigkeit steht ihnen nahe. Aber selbst ein Nathan trägt nicht selten durch seinen überlegenen Humor zur Erheiterung bei, und Saladin

mit seiner großen Geldnot am Anfang, daß er alle „schmutzigen Mohren“ anborgen muß, und mit seiner großen Überfülle von Geld am Schluß erscheint fast ein wenig karikiert. Auch an komischen Motiven hat es der Dichter nicht fehlen lassen, wie das Lauschen Sitthas im dritten Aufzug. Nicht selten aber entspringt die Komik unmittelbar der Situation selbst, wie in der Liebesszene III, 2 oder unmittelbar vor der ergreifendsten Situation des ganzen Stückes, zu Anfang von IV, 7.

Indem Lessing durch diese reichliche Einstreuung des Komischen sein Drama auch äußerlich der Rührkomödie annäherte, entfernte er sich noch mehr als durch die Vernachlässigung des Geschichtlichen (vgl. oben S. 193) von dem historischen Drama, auf das ihn eigentlich die Grundvoraussetzungen seines Stoffes hätten führen müssen. Das große Pathos des historischen Dramas lag dem Denker Lessing nicht; planmäßig bog er Fabel und Form derartig um, daß das Ganze mehr den Charakter eines Familienstückes bekam. So gab er seinem Werke auch einen unverbindlichen Namen: nach dem Vorbilde Voltaires, der sein Drama Les Guebrès ein Poème dramatique genannt hatte, bezeichnete Lessing seinen Nathan als „ein dramatisches Gedicht.“

b) Aufnahme und Wirkung.

Der ersten Auflage des Werkes, die auf Subskription erschienen war und 2000 Subskribenten gefunden hatte, folgte bald eine zweite und dritte, ein Zeichen, daß das Werk nicht nur eifrige Leser, sondern auch Käufer fand. Trotzdem blieb es lange ein Buchdrama; von einer verunglückten Aufführung in Berlin durch die Döbbelinsche Truppe am 14. April 1783 abgesehen, wagte zunächst niemand, das Werk auf die Bühne zu bringen, wohl aus demselben Grunde, aus dem sich auch die öffentliche Kritik zunächst auffallend kühl und stumm, wo nicht ablehnend verhielt: wegen der freien religiösen Tendenz des Werkes. Großen Beifall fand das Werk in Weimar. Herder schrieb dem Dichter selbst einige männlich schlichte, aber sehr anerkennende Worte, und von dem Eindruck, den das Drama auf Goethe machte (1780), erzählt Knebel: „Von Nathan dem Weisen sei er ordentlich prosterniert. Er werde nicht müde, ihn als das höchste Meisterwerk menschlicher Kunst zu bewundern und zu preisen.“ Die gleiche Bewunderung erntete das Werk im Kreise der Berliner und Hamburger Freunde. Schiller nahm sich den Nathan bei seinem Don Karlos (1787) zum Muster, nicht nur hinsichtlich des Verses (vgl. oben S. 221), sondern auch sonst bildete sich der junge Stürmer an dem reifen Alterswerk Lessings. Seine Posaszene ist eine treue Nachbildung der Ringszene. Das hat ihn freilich nicht verhindert, daß er später, als er selbst zum Meister gereift war, mit der charakteristischen Undankbarkeit des Schülers gerade über dieses Werk geurteilt hat. Bekannt ist sein hartes Urteil aus der Abhandlung „Über naive und sentimentalische Dichtung“ (in einer Anmerkung zu dem Abschnitt: Satirische Dichtung): „Im Nathan d. W. hat die frostige Natur des Stoffes das ganze Kunstwerk erkältet. Aber Lessing wußte selbst, daß er kein Trauerspiel schrieb, und ver-

gaß nur menschlicherweise in seiner eigenen Angelegenheit die in der Dramaturgie aufgestellte Lehre, daß der Dichter nicht befugt sei, die tragische Form zu einem anderen als tragischen Zweck anzuwenden. Ohne sehr wesentliche Veränderungen würde es kaum möglich gewesen sein, dieses dramatische Gedicht in eine gute Tragödie umzuschaffen; aber mit bloß zufälligen Veränderungen möchte es eine gute Komödie abgegeben haben. Dem letzteren Zweck nämlich hätte das Pathetische, dem ersteren das Räsonnierende aufgeopfert werden müssen, und es ist wohl keine Frage, auf welchem von beiden die Schönheit dieses Gedichtes am meisten beruht."

Gleichwohl übernahm es Schiller, als man endlich nach zwanzig Jahren in Weimar daran ging, dem Stück eine würdige Aufführung zu bereiten, den Nathan für die Bühne zurecht zu machen, und in dieser Schillerschen Bearbeitung erlebte das Stück am 28. November 1801 auf dem Weimarer Hoftheater eine erfolgreiche Vorstellung, nachdem kurz vorher, am 27. Juli 1801, bereits in Magdeburg ein glückverheißender Versuch mit einer Aufführung gemacht worden war. Damit hatte sich das Stück die Bühne erobert, die „Kanzel", an die Lessing doch immer bei seiner Arbeit gedacht hatte; in rascher Folge erschien es bald auf allen deutschen Theatern, allerdings immer mehr oder weniger verkürzt, und hat sich, wie seine beiden älteren Schwesterstücke Emilia und Minna, bis heute darauf erhalten.

Der Streit um den Nathan ist freilich bis heute noch nicht völlig zur Ruhe gekommen. Namentlich hinsichtlich seines Grundproblems, der Ausgleichung und Verwischung der konfessionellen Unterschiede, hat sich ein lebhaftes Für und Wider entsponnen. Mit demselben Eifer, mit dem das religiöse Freidenkertum die Nathan-Lessingsche Lehre pries und zum Evangelium erhob, haben andrerseits die Anhänger der Kirchenlehre die Nathananschauungen bekämpft und verdammt. Aber auch hinsichtlich der formalen Einordnung des Werkes sind die Meinungen lange geteilt gewesen. Sehr zwiespältig spiegelt sich der Eindruck in dem Urteil Friedrich Schlegels (Lyzeum der schönen Künste, 1, 5, S. 76): „Wer den Nathan, ein von Enthusiasmus der reinen Vernunft erzeugtes und beseeltes Gedicht, recht verstehe, der kenne Lessing. Die dramatische Form sei dem Geist und Wesen dieses Werkes mit einer liberalen Nachlässigkeit übergeworfen und müßte sich nach diesem biegen und schmiegen ... Der Nathan komme aus dem Gemüt und dringe wieder hinein, er sei vom schwebenden Geiste Gottes unverkennbar durchglüht und überhaucht. Nur scheine es schwer, ja fast unmöglich, das sonderbare Werk zu rubrizieren. Wenn man auch mit einigem Rechte sagen könne, es sei der Gipfel von Lessings poetischem Genie, wie Emilia Galotti seiner poetischen Kunst, so habe doch die Philosophie wenigstens gleiches Recht, sich das Werk zu vindizieren, welches für eine Charakteristik des ganzen Mannes eigentlich das Klassische sei, indem es seine Individualität aufs tiefste und vollständigste und doch mit vollendeter Popularität darstelle."

Von diesem unfruchtbaren Räsonnieren sticht um so wirkungsvoller

das Urteil ab, das ein so kühler und kritischer Kopf wie Graf Platen in die Verse gefaßt hat:

> Deutsche Tragödien hab' ich in Masse gelesen, die beste
> Schien mir diese, wiewohl ohne Gespenster und Spuk.
> Hier ist alles: Charakter und Geist und der edelsten Menschheit
> Bild, und die Götter vergehn vor dem alleinigen Gott.

Sieht man über die Anspielungen des ersten Distichons auf gewisse romantische Zeitverhältnisse hinweg, das zweite Distichon wird man immer voll unterschreiben können, denn es faßt in markanten Worten die Quintessenz, die Hauptzüge des Werkes, zusammen.

E. Die Behandlung im Unterricht.

Von dem lebhaften Streit der Meinungen, der dieses Werk umbrandete, konnte der Unterricht unmöglich unberührt bleiben, und so finden sich bezüglich der didaktischen Würdigung und einer Verwertung des Dramas im Unterricht dieselben Gegensätze, die sich in seiner literarischen Beurteilung überhaupt zeigen. Nachdem Hiecke (Der deutsche Unterricht, 1842, S. 109) das Werk zur verweilenden Lektüre empfohlen hatte, wurde es zu einem Kampfobjekt zwischen den kirchlich Positiven und den kirchlich Indifferenten. Während diese Nathan und die von ihm verkörperte Vernunftreligion als das religiöse Ideal schlechthin ansahen, benutzten jene das Werk, um daran die Mängel und Schwächen des Indifferentismus zu zeigen. Die Positiven befanden sich dabei insofern in der schwierigeren Lage, als sie einerseits das Werk wegen seiner Tendenz verwerfen mußten, andrerseits aber, wollten sie auf eine Behandlung in der Schule nicht ganz verzichten, ihm einen gewissen unterrichtlichen Wert nicht absprechen durften. Sie halfen sich, indem sie behaupteten, Lessing gegen Lessing rechtfertigen zu müssen, da Lessing vieles nur in der Hitze des Kampfes geschrieben habe, wovon er später selbst wieder zurückgekommen sei. Diesen Standpunkt vertrat namentlich G. Heiland (Enzyklop. des gesamten Erziehungs- und Unterrichtswesens von Schmid und Palmer Bd. I, S. 924 d. 1. Ausg.): „Je größer das Ansehen und Geltung dieses Stückes ist, welches wir in unserer Literatur nimmermehr entbehren möchten, desto entscheidender scheint hier der pädagogische Gesichtspunkt, daß die Schule die Würdigung dieser Dichtung nicht dem Zufall und dem darüber vielfach irregeleiteten Zeitgeiste überlasse. Aus ihrer Zeit heraus wird jene Dichtung ihr rechtes Verständnis finden, wenn die vielfach mißbrauchte Schriftstelle (Apostelgesch. 10, 35): ‚in allerlei Volk, wer Gott fürchtet und recht tut, der ist ihm angenehm (δεκτός)', auf Grund welches Mißbrauches der Nathan sooft das Glaubensbekenntnis des Indifferentismus der Gegenwart geworden ist, richtig ausgelegt wird. Hier trifft die Aufgabe des deutschen Lehrers mit der des Religionslehrers zusammen; keiner von beiden darf der Besprechung dieser Frage sich entziehen. Eine solche Kritik wird dem Ansehen Lessings, den wir unserer Ju-

gend vorführen, um so weniger Abbruch tun, da Lessing selber in seiner ‚Erziehung des Menschengeschlechtes‘ sich über jenen Standpunkt erhoben hat.“ Ihm schloß sich O. Frick in dem „ausgeführten Lehrplan für den deutschen Unterricht, Progr. des Gymnas. zu Burg 1867, an. Gegenüber dieser einseitigen didaktischen Ausnutzung des Werkes für ein bestimmtes Parteiinteresse, wie sie sowohl von Positiven als Liberalen in immer schrofferer Form geübt wurde, fehlte es nicht an Männern, die das Unzuträgliche einer derartigen Behandlung einsahen und es daher aus pädagogischen Gründen vorzogen, den Nathan aus der Schule ganz wegzulassen. Der erste, der sich zum Wortführer dieser Richtung machte, war Ernst Laas (Der deutsche Unterricht, 1872, S. 259): „O. Frick plädiert für den Nathan und beruft sich zugleich auf Heiland. Beide meinen, es dürfte die „Würdigung“ dieses Gedichtes nicht dem Zufall und dem darüber vielfach irregeleiteten Zeitgeist überlassen“ werden. — Man hört den Konfessionalismus. Selbst er sollte doch aber nicht darauf dringen, daß die Schule unter allen Umständen dieses Gedicht „würdigte“, da es ihm nicht unbekannt sein kann, daß viele Lehrer dem „irregeleiteten Zeitgeist“ in tiefster Überzeugung anhängig sind. Wie? wenn der betreffende Lehrer über den Gegenstand spräche wie D. Strauß (1864) oder, um im Schulbereich zu bleiben, wie Ed. Niemeyer in seiner Schulausgabe (Krefeld 1855)? Es wäre doch ein größeres „Ärgernis“ für den konfessionellen Geist, als wenn sich das Stück zunächst noch außerhalb der Schulbesprechung hält. Trotz unsrer eigenen Verwirrung möchten wir doch nach beiden Seiten den pädagogischen Takt in Anspruch nehmen, daß man nicht in so brüsker Weise Dinge in die Schule trägt, die unter Umständen den Jüngling in die bedenklichsten Konflikte mit seinen Eltern oder Lehrern bringen müssen. So sehr wir den Nathan schätzen: wie die Umstände augenblicklich sind, ist es besser, ihn beiseit zu lassen.“ Diese Meinung von Laas fand mehr und mehr Anhänger. Apelt (der deutsche Aufsatz, 1883) sprach sich ähnlich aus: „Man kann der größte Verehrer Lessings und selbst seines Nathan sein, und doch diesen letzteren für eine nicht unbedingt empfehlenswerte Schullektüre halten“. Das schärfste Verdikt hat F. Kern, dieser ausgesprochene Gegner des Dramatikers Lessing, über Nathan gefällt, indem er (Deutsche Dramen als Schullektüre, S. 11) die Fragen aufwarf: „Soll man durch zustimmende Erklärung der Ringgeschichte die Schüler auf den Standpunkt führen, den Schiller einnimmt in seinem Epigramm ‚Mein Glaube‘, in welchem er aus Religion keine von allen ihm genannten Religionen bekennen will? Sollen die Schüler vom Standpunkt der christlichen Dogmatik aus hochmütig zu Gericht sitzen über Nathans tiefe sittliche Empfindung, daß Ergebenheit in Gott von unserm Wähnen über Gott so ganz und gar nicht abhängt?“ Gewiß, gegenüber diesem Dilemma war es vorerst ein guter Ausweg, die Lektüre des Nathan einmal gänzlich aus dem Lehrplan zu streichen. Auf die Dauer freilich war ein derartig negativer Standpunkt gegenüber einem Werke, das selbst eine außerordentliche dichterische und geistige Tat bedeutet und das in der deutschen Geistes- und Literaturgeschichte so tiefe

Spuren hinterlassen hat, nicht durchführbar. Man konnte nicht einfach mit ein paar kritischen Worten daran vorbeikommen, man mußte nach einer Erklärungsmöglichkeit suchen, die dem Drama seine verdiente Stellung im deutschen Unterricht zurückgab. Es ist das Verdienst Rudolf Lehmanns, diese neue Art der Behandlung als Erster scharf formuliert zu haben (der deutsche Unterricht, 1890, S. 259 ff.): „Neben Schillers Don Karlos ist Lessings Nathan das dichterische Hauptwerk der deutschen Aufklärung: beide Dramen enthalten gleichsam den poetischen Niederschlag, die Quintessenz der Gedanken, welche das 18. Jahrhundert beherrschten und auf deren Untergrund unsre klassische Literatur weiter gebaut hat. Die Bekanntschaft mit dieser großen Gedankenbewegung darf das Gymnasium seinen Schülern unmöglich vorenthalten ... Der Lehrer hat der Lektüre des Nathan gegenüber, sowie allen andern Meisterwerken der Literatur gegenüber den historischen, nicht den kritischen Standpunkt festzuhalten, d. h. er hat für die Grundgedanken des Gedichtes weder mit seiner Persönlichkeit einzustehen, noch hat er dieselben von einem ‚positiven' oder negativen Standpunkt aus zu kritisieren; er hat sie einfach aus dem Geiste des Dichters und seiner Zeit heraus verständlich zu machen." Durch diese historische Erklärungsart war ein Standpunkt über den Parteien gefunden, der es jedem Lehrer bei einiger Selbstbeherrschung ermöglichte, alle Polemik für und wider beiseite zu lassen. Bei der Behandlung selbst empfiehlt Lehmann, nicht zu sehr ins einzelne zu gehen: „Eine Anzahl von Stunden auf die Erläuterung des Grundgedankens, auf die Besprechung der Charaktere des Nathan zu verwenden, unterliegt nicht allein keinem gerechtfertigten Bedenken, sondern ist von dem historischen Gesichtspunkt aus, der den deutschen Unterricht in den obersten Klassen leiten soll, geradezu geboten . . . Einer Einzelinterpretation freilich, einer statarischen Klassenlektüre bedarf der Nathan ebensowenig wie die meisten auf dieser Stufe zu behandelnden Werke." Diese Anschauungen Lehmanns haben sich wohl allgemein durchgesetzt. Goldscheider (Lesestücke und Schriftwerke im deutschen Unterricht, 1906, S. 152 ff.) macht sich die Lehmannsche Erklärungsweise zu eigen, ohne aber auf die Behandlung im einzelnen einzugehen: „Die Erklärung bleibe Erklärung! Sie erkläre das Schriftwerk; sie veranschauliche objektiv die Gedanken des Schriftstellers, sie lasse diesen reden, nur seine Worte hat sie zu verdeutlichen. Der Schüler muß stets merken: das alles spricht und denkt Nathan und Posa bzw. Lessing und Schiller; nicht aber Herr Prof. X und Herr Dr. Y . . . Man erläutere Lessing und Schiller, aber die christliche Religion beiden gegenüber zu verteidigen, wenn man sie gefährdet glaubt, gehört nicht in die Erklärung der Werke, sondern in den Religionsunterricht." Unzweifelhaft liegt hier ein gesunder Fortschritt vor; wir sind objektiver geworden. Ein schwieriges Gebiet freilich wird die Nathanerklärung immer bleiben, um so schwieriger, je stärker und eigenartiger entwickelt die Lehrerpersönlichkeit ist. Das ist in dem Drama selbst begründet, weil es eben nicht eine rein dichterische Leistung, sondern eine Tendenzdichtung, mit einer noch immer wirksamen, aktuellen Tendenz, darstellt.

